

كتابات نقدية

٢٨

الخطاب المسرحى

قراءات فى المسرح العربى

أحمد عبد الرازق أبو العلا

مايو ١٩٩٤ م

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أشارع امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

حسين مهران

نائب رئيس التحرير

على أبو شادى

المستشار الفنى

محمد بغدادى

مدير التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير التنفيذى

أحمد عبد الرازق أبو العلا

إهــــــــــداء

إلى أبى وأمى ..
عسى أن يغفرا لى بُعدى
عنهما !

أحمد

تقـــديم

* (الخطاب) يعنى عند «ميشيل فوكو » كل كلام شفوى أو كتابى مهما يكن موضوعه ومضمونه أو شكله .

- وتقع مهمة استخراج القوانين التى تتحكم فى الخطاب ، ومعرفة الشروط التى أتاحت لخطاب ما إمكانية الوجود فى حين أنها منعت وجود خطاب آخر ، تقع هذه المهمة على عاتق الدارس والناقد معا .

وهذا الكتاب ، يعتمد على النص المسرحى ، بوصفه خطابا كتابيا ، من خلال تحليل مفرداته ، وصولا إلى مضمونه ورسالته ، استنادا على القوانين التى تحكم حركة الواقع ، بأبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

ويعتمد - فى قسميّه الأول والثانى - على نصوص لكتاب من أجيال إبداعية متباينة كل جيل نشأ فى تربة مغايرة ، وظروف مختلفة ، انعكست على مضمون (الخطاب) لديه .

ولقـد حـاولت الاستفـادة من علم العـلامـات (السيميوطيقا) بتطبيق أدواته على نص (الناس اللى تحت) للكاتب : نعمان عاشور ، وهى تجربة نقدية تعتمد على التحليل ، من أجل إيجاد إمكانات جديدة لفهم النص المسرحى المكتوب، يمكن أن يستفيد منها (المخرج) إذا أراد إعادة تقديم النص برؤية تتفق واللحظة الحضارية الآنية ، ولاتتعارض معها ، وجاءت هذه التجربة لتسير على نفس الدرب الذى سار عليه بعض الباحثين فى مصر ، باعتمادهم على العلم (علم العلامات) ، ومحاولة تطويعه لخدمة العمل الإبداعى .

ـ وفى القسم الثالث من الكتاب ، نوع آخر من (الخطاب) يُحدث أصحابه جدلا وخلافا ، حول ما يثيرونه من رؤى تتعلق بقضايا المسرح : جذوره فى البيئة العربية ، وأشكاله التجريبية فى الواقع المعاصر .

ولعل الرأى الذى ذهب إليه الدكتور (لويس عوض) ومفاده : « أن المسرح المصرى اختفى آلاف السنين أولا وقبل كل شىء ، لأن المصريين يؤمنون بالاختيار ، ولا يؤمنون بالجبر ، رغم كل ما يزعمون) .

لعل هذا الرأى يكشف أهمية أن نناقش مفهوم (المسرح العربى) فى ضوء الآراء التى سبق وأن أثيرت حول قضية ظهور المسرح فى البيئة العربية .

ـ وربما يكون البحث عن أشكال جديدة للمسرح العربى ، محاولة للخروج من القالب الغربى المستور د . وصولا إلى شكل عربى خالص ، نحدد ـ من خلاله ـ هويتنا التى يحاول البعض طمسها وإزاحتها عن طريقه .

* إن الذين يكتبون عن « موت الكاتب المسرحى » تقليلا من شأن النص المكتوب ـ بإعتباره عنصرا من عناصر العرض المسرحى ـ إنما مثلهم كمثل الذى يقول أن نقصان جزء من الجسد ـ جسد الإنسان ـ الكامل ، لايعنى تشويهه ، أو إحداث خلل ما ، يؤثر فى علاقته مع الآخرين !!

إن النص المسرحى المكتوب سيظل قائما ، بوصفه خطابا له مضمونه وموضوعه وشكله .

أحمد عبدالرازق أبوالعلا
الهرم ١٩٩٤ م

القسم الأول

من المسرح النثري

قراءة سيميولوجية لمسرحية

« الناس اللى تحت »

للكاتب : (نعمان عاشور)

(١)

● تنطلق هذه الدراسة من فرضية مؤداها هذا السؤال ، كيف يمكن أن يكون « الناس اللى تحت » نصا صالحا لعرض مسرحى يقدم فى التسعينيات ؟! خاصة وأن (نعمان عاشور) كان قد كتبه فى الخمسينيات ، وبالتحديد فى سنة ١٩٥٦[١] ربما يبدو السؤال - لأول وهلة - غير موضوعى ، حيث إن لكل فترة تاريخية ثوابتها وابعادها ومتغيراتها ، والفن فى النهاية ماهو إلا محاولة للتعبير عن هذه الثوابت والأبعاد والمتغيرات ؛ إنه اكتشاف الواقع ، وإعادة صياغته صياغة جديدة بحيث تكون كافة القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى بؤرة التناول الفنى ، حيث انها تشكل - فى النهاية - رؤية الكاتب للعالم الذى يعبر عنه .

ومسرحية (الناس اللى تحت) لم تجىء بعيدا عن المتغيرات التى حدثت فى الخمسينيات ، وبالتحديد فى منتصف الخمسينيات .

لقد جاءت مسرحية (الناس اللى تحت) لكى تعبر عن كل هذا ، ولكن ما الذى يمكن أن تعبر عنه لو جاءت فى التسعينيات ؟!

مرحلة التسعينيات التى جاءت بعد أن شهد الواقع المصرى العديد من المتغيرات الكبرى فى المرحلتين السابقتين عليها ، وأعنى

السبعينيات والثمانينيات : حرب الاستنزاف و١٥ مايو ١٩٧١ وحرب اكتوبر والانفتاح الاقتصادى ، ومعاهدة كامب ديفيد مقتل السادات ، ظاهرة الارهاب ، والتيارات الدينية المتطرفة وغيرها ، وكلها متغيرات تركت تأثيرها على الشخصية المصرية بشكل لا يجعلها هى الشخصية التى عاشت حلم الثورة ، وحلم التغيير ، وحلم صنع (مصر الجديدة) فهل يمكن أن يكون السلوك الذى حكم تصرفات شخصيات (نعمان عاشور) - وبخاصة الشباب منهم - (عزت / لطفية/ فكرى/ منيرة » فى واقع يعيش حلم التغيير خاصة وأن الثورة جاءت من أجل تحقيق هذا الحلم ، هل يمكن أن يكون هو نفسه السلوك الذى يحكم تصرفات نفس الشخصيات لو جاءت فى التسعينيات ؟!

أعتقد أن الفرق سوف يكون شاسعا .

(عزت/ لطفية / فكرى / منيرة) شباب الأمس يخرجون من البدروم إلى المجتمع الرحب ، بحثا عن مصر الجديدة وهروبا من مصر القديمة (البدروم الرمز) أملا فى التغيير ، أما شباب اليوم فهم يخرجون من الوطن كله ، إما هجرة أو سفرا بحثا عن أسباب الحياة ، وهروبا من واقع لم يعد فيه للحلم مكان .

قس على هذا كل شىء فى المسرحية ، متغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية ونفسية حدثت فى الثمانينيات ، تجعل نصا كنص « الناس اللى تحت » يعبر عن مرحلته التاريخية ولحظته الحضارية التى ولد فيها وقام ، ولكن رغم التحفظ الذى وضعناه وحددنا أسبابه فلا يزال السؤال الذى طرحناه فى البداية قائما :

كيف يكون نص (الناس اللى تحت) صالحا للعرض المسرحى فى التسعينيات ؟! ربما يكون صالحا لو أمكن للمخرج رصد المتغيرات التى حكمت المرحلتين التاريخيتين ثم تحديد الدلالات الكاشفة عن

هذه المتغيرات لإقامة علاقة جدلية بين المرحلتين أو بين العرض والجمهور أو حوار منظور بين هذه الدلالات واللحظة التى يعيشها المتلقى الآن .

وحتى لانكون متسرعين فى تحديد صحة الافتراض القائم ، أو عدم صحته ، علينا - قبل كل شىء - أن نلج إلى النص المسرحى بحثا عن الدلالات - من خلال التعرض لدلالة الإشارات التى يطرحها النص - فتلك الدلالات والرموز « تعبر بصدق عن التراث الثقافى والحضارى والاجتماعى ، فهى قادرة على الربط بين طبقات المجتمع بشرط توافر المقومات الخاصة لتفهم تلك اللغة من قبل الجمهور المتلقى ، إن محصلة هذا الإنتاج ما هى إلا حلقة وصل بين الكاتب أو الفنان وبين الجمهور المتلقى ، فهى محور لعلاقة جدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والقوة المتلقية أو الجمهور المتلقى .[٢] .

(٢)

● فى رحلة البحث عن الدلالة فى نص (الناس اللى تحت) كان لابد من الوقوف على منهج نستطيع - من خلاله - تحديد الدلالات فى العمل من خلال محاولة تفسير إشارات النص ووجدنا أن التحليل السيميولوجى الذى استند فى قواعده على « علم اللسانيات » وانطلق من منهج البنائية - خاصة فيما يتعلق بعلم الدلالة البنائى - وجدنا أنه أنسب الطرق وصولا إلى غايتنا التى حددناها بداية ، خاصة وأن التحليل السيميولوجى للمسرح لم يحدد قواعد ثابته بعد ، يستطيع من خلالها الناقد أن يتعرض للنص أو العرض المسرحى بشكل محدد تماما ، ولكنها محاولات لجأ إليها بعض النقاد فى محاولة للوصول إلى منهج سيميولوجى يستطيعون من خلاله التعامل مع النص .

ـ وهذه محاولة لقراءة سيميولوجية لنص (الناس اللى تحت) لـ (نعمان عاشور) نرصد من خلالها إشارات النص وصولا إلى المعنى ، وعلى الرغم من أن سيميولوجيا المسرح تهتم بالعرض المسرحى ـ ككل ـ وليس النص المسرحى بمفرده ـ على اعتبار أن النص المسرحى يعد عنصرا ضمن العناصر المكونة للعرض ككل ـ فسوف نركز قراءتنا على النص المسرحى ، محددين أثناء القراءة تلك المناطق التى تخص الإخراج نفسه فيما يتعلق بكيفية توظيف الدلالات إخراجيا .

والسيميولوجيا تفترض ضرورة النظر إلى النص المسرحى « من خلال عصره بدون أن نركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذى كتبة ؛ وإذا كان الكاتب يستخدم لغة عصره الثقافية ؛ فعليه أيضا أن يستخدم قوانين اللون الذى يختاره[٣] .

ورغم أننا حددنا أن النص المسرحى ليس هو الأساس فى التحليل السيميولوجى فهو عنصر هام ، ولابد من البدء بتحليل النص المكتوب لعدة أسباب أهمها . « النص المكتوب سهل التحليل لأنه شىء ثابت ، والنص المكتوب أغنى من العرض لأنه يشتمل على كافة إمكانيات العرض ، ولأن أى آخراج هو تحديد لهذه الإمكانيات مادام يختار إحداها ، وكل إخراج تفسير ، أى خلق جديد ، قد يغير معطيات النص الأصلى أو يشوهه »[٤] .

إذن فللمرحلة النصية الأولوية على إخراج النص أو مرحلة العرض باعتبار أن عنصر اللغة الادبية هو الأهم بين كل العناصر المكونة للمسرح ، ولكن أحد النقاد يحدد أنه من التناقض أن نتحدث عن «سيميولوجيا خاصة بالنص وعندما نفعل ذلك يجب أن نضع فى اعتبارنا أن النص قد عاد إلى مكانه كأحد منظومات العرض المسرحى » [٥] .

ـ ولذلك فإن المتلقى عندما يتلقى رسالة ما ، يتلقى فى البداية شكلها المادى ، أى دلالتها ، وينسب إليها مدلولات بعينها مستمدة من نظامه الثقافى ، ونظامه الشخصى ، ونوايا المرسل ، وعليه فإنه : «لايمكن أن نقول إذن أن الكاتب هو الذى يرسل الرسالة التى يتلقاها المتفرج ، أما من يرسل هذه الرسالة ، فهو المخرج الذى يقرأ رسالة الكاتب ويخلق منها فى نهاية المطـاف رسالـة ثانيـة هى رسالة العرض[٦] .

(٣)

● ولأن القراءة السيميولوجية للنص المسرحى ، تعد توجها جديداً للناقد المسرحى ، لهذا السبب ينبغى أن نوضح الأساس المنهجى الذى تقوم عليه هذه القراءة ، لأن التنظيم مسألة هامة خاصة فيما يتعلق بالمصطلح المستخدم وأيضا لأن الخطاب النقدى الجديد مازال وليدا على المستوى التطبيقى .

وفى البداية نقول أن النص المسرحى يعد نظاماً واحداً للشفرة يدخل ضمن شفرات العرض الأخرى ونعنى بها (الموسيقى) والإضاءة ـ حركة الممثل ـ الديكور .. إلخ فهذه الشفرات من شأنها القيام بوظيفة إظهار الدلالات الأخرى المتعلقة بالعمل ـ ككل ـ وتعدد الشفرات فى العرض المسرحى يجعل الرسالة المسرحية رسالة معقدة ، لأن عددا من النظم الجمالية تعمل فى وقت واحد ، لذلك فإن القراءة السيميولوجية تنظر إلى كافة النظم الجمالية ، وتحلل كل نظام على حدة . غير أننا ـ وكما ذكرنا فى البداية ـ نكتفى بنظام واحد ، ونعنى به (النص المسرحى) وسوف نهتم فيها بشيئين : الأول هو (سيميولوجية التواصل) التى تهتم بالعلامات الإرادية (إشارات)

والثانى هو (سيميولوجية المعنى) التى تهتم بالوقائع (العلامات) ، والرسالة المسرحية تقع بين الاثنين ، وإن كنا لن نتعرض كثيرا ـ لـ (سيميولوجية التواصل) لأنها ترتبط بالعرض المسرحى أكثر من ارتباطها بالنص المسرحى .

وسوف تقوم دراستنا على : البحث عن العلامة أمام العلامات الأخرى وصولا إلى الدلالة أى معنى العلامة ، ثم النظر إلى مجموع العلامات لتحديد (الإشارات) بشكل عام لنص (الناس اللى تحت) والعلامة ، وحدة دالة من وحدات الرسالة ، ولاتوجد أبدا بمفردها ، فهى دائما على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدات أخرى ، والوحدات المترابطة تكوّن مايسمى بالنظام فى العلاقة التركيبية ، تحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ، وفى العلاقة الدلالية تحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى .. المضمون .. الخ) وفى العلاقة العملية تحلل العلامات فى سلسلة التواصل المحيط الاجتماعى(٧) .

والعلامات كما حددها «بيرس » : علامات أيقونية : أى أنها تحاكى أو تعكس معناها فى شكلها (نمطية) .

ـ علامات إشارية : أى يرتبط فيها الشىء بمعناه ، أو الدال بمدلوله .

ـ علامات رمزية : وهى التى يرتبط فيها الدال بالمدلول تعسفيا . (نظريا) . أما عن العلاقة ـ بشكل عام ـ فهى شىء محسوس ، يولد معنى فى ذهن المتلقى ، فهى إذن على حد تعبير « دى سوسيور » وحدة الدال والمدلول . الدال ويمثله الصوت ، والمدلول ويمثله المعنى .

● إذن فالكتابة وهى تتدرج فى قانون العلامة «تصبح هى ما يعبر البنيات والمراتب المنتمية إلى النظام اللغوى ، وذلك لوضع رهان

« الأدبية » فى ممارسة صورية تفصح عن سلبية التواصل ، وتفرض بهذه النقلة نفسها ، قانون الموضوع الجديد ، وقد خضع لقانون نصى ، أى وقد أصبح ملك الكلام الذى يعمل به ويعمل فيه معنى ومستوى ، وبالعلاقة مع الدال عبر سلبية الكلام واستثمار الأسلوب » [8] .

وعليه فإن « المتلقى يختار المدلول وفقا لسياق التواصل ، وبالتالى يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالى : مدلولات مترابطة إجباريا (المعنى الاصطلاحى) ، ومدلولات مترابطة ترابطا حرا (المعنى المصاحب) توجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادى أو يطلب معنى مساعدا ، والمعنى المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحى »[9] .

● وعلى هذا فسوف نعتمد أثناء قراءتنا لنص (الناس اللى تحت) على عدة اشياء :

أولاً- تحديد العلاقات الدلالية الزمكانية المتعلقة بالحدث فى المكان والزمان .

ثانيا - رصد الإشارات والعلامات فى النص المسرحى .

ثالثا - البحث عن المعنى من خلال تطبيق نموذج (جريماس)[10] المسمى (بالفاعل الدلالى) أو ممثلو السياق[11] .

(٤)

● يتكون النص المسرحى (الناس اللى تحت) من ثلاثة فصول ، كل فصل يحدده منظر واحد - ويعد هذا النص ، هو النص الثانى فى إنتاج الكاتب (نعمان عاشور) إذ كان قد كتب قبله نص (المغماطيس) عام ١٩٥٥ م .

● **ملخص النص :**

الفصل الأول :

يدور حول العلاقة التى تربط سكان البدروم .

أولا : بعضهم بالبعض الآخر :

ثانيا : ببهيجة هانم صاحبة العمارة .

وتتحدد أزمة الفصل فى محاولة بهيجة طرد سكان البدروم ، بهدف تحويل البدروم إلى مخزن يتبع السينما المزمع إنشاءها مشاركة مع زوجها مرزوق ، ورفض السكان لهذه المحاولة ، ومواجهتهم لها رغم دعوى الطرد التى رفعتها فى مواجهتهم ، وينتهى الفصل بتهديد بهيجة للسكان برفع دعوى مستعجلة .

الفصل الثانى :

يدور حول خسارة بهيجة للقضايا التى رفعتها من قبل - لطرد السكان ، بالإضافة إلى خسارتها لكل شىء بعد أن أستولى (مرزوق) على أموالها وهرب إلى بلدته ، وإيمانها بأن سكان البدورم ناس طيبون ، وأنها ظلمتهم . ويدور كذلك حول ظهور علاقات جديدة بين السكان ومحاولة بهيجة لرفع (دعوى) ضد زوجها السابق (مرزوق) فى محاولة لاسترداد ماضاع منها . وظهور (عبدالخالق) كوجه آخر يماثل (مرزوق) وينتهى الفصل بلجوء (بهيجة هانم) إلى (رجائى) ساكن البدروم لحمايتها بعد المصالحة ، التى تمت بين سكان البدروم وصاحبة العمارة .

الفصل الثالث :

يدور حول المتغيرات التى حدثت لسكان البدروم على كافة المستويات وتحقق الحلم بالنسبة لبعض السكان وخروج البعض منهم من البدروم إلى الخارج وينتهى الفصل بخلو البدروم من معظم

سكانه ، ولم يتبق فيه سوى القادرين على العمل أو تحقيق الحلم .
(٤ - ١ - أ)

● العلاقات الدلالية الزمكانية المتعلقة بالحدث في المكان والزمان :

يقوم النص على بنية مكانية ثنائية :
- طرفها الأول ويشير إليه البدروم .
- طرفها الثانى ويشير إليه شقة بهيجة .

● هذه البنية المكانية الثنائية تتحول بتطور الأحداث إلى بنية تجمع بين الطرفين أى بين البدروم وشقة بهيجة . والعلامة الإشارية التى تحدد هذا يحكمها المستوى التضمينى للحدث ، حيث أن المصالحة تمت بين (رجائى) كواحد من سكان البدروم ، وسبب المشكلة الأساسية فى محاولة طرد بهيجة للسكان حيث إنه أحضر (الصالون) الذى ورثه عن عمه المتوفى ، ووضعه فى صالة البدروم ، وبين (بهيجة) صاحبة العمارة ، وإنتهت هذه المصالحة بالزواج .. زواج بهيجة/ رجائى - ويمكن تحديد دلالة هذا الامتزاج باللجوء إلى المستوى الإيديولوجى أو الفكرى ، الذى يكمن وراء علامة المكان كرمز ، حيث أن البدروم رمز لمصر القديمة ، ومصر قبل الثورة قبل التعبير ، والخروج منها والانطلاق ، إنما يمثل خروجا على التقاليد التى من شأنها قهر إرادة الإنسان ، وما تمثله شقة (بهيجة) من رمز دال على الاستقرار . وتأرجح (رجائى) ما بين المكانين (البنية المكانية الثنائية) إنما يكشف لنا شخصيته فى عمقها ، حيث ، أنه لايستطيع أن يغير حياته فلا هو يستسلم للقديم تماماً ، ولا هو يحلم بالتغيير بشكل عملى ، إنه يعيش حالة عدم الاتزان ما بين الرغبتين : التمسك بالقديم ، والرغبة فى التغيير .

ونعود مرة اخرى إلى البنية المكانية الثنائية ، لكى نحدد العلامات التى من خلالها ـ تظهر الدلالات وتتضح .

فالمقابلة الثنائية بين المكانين ، تساعد فى بناء النماذج البنيوية التى أصبحت بالنسبة لناقد مثل (بارت) هى المعطيات الحقيقية له عند التطبيق .

١ ـ البدروم : وتحدده العلامات الأيقونية الآتية :

(أ) صالة مفتوح عليها ثلاث غرف لكل من (عبدالرحيم الكمسارى) (الأستاذ رجائى) (الأستاذ عزت) .

(ب) البدروم يؤدى إلى بير السلم .

(جـ) غرفة تحت السلم ينام فيها (فكرى) تؤدى إلى باب الخروج .

ويمكن الإشارة إلى أن المنظور المكانى بالعلامات السابقة له ثلاثة مستويات : (مادى) يتحدد فى الدال ذاته . ثم (فنى وفكرى) أى المدلول أو الانطباع الجزئى الذى يعكسه المنظر ، واخيرا (المعنى الفكرى المتكامل) أى محصلة الدلالات التى نخرج بها وهى :

إن كون (البدروم) يؤدى إلى (بير السلم) فإنما يكون هذا علامة على انحطاط المكان ، ذلك الانحطاط يعطى دلالة الفقر والقحط الذى يعيش فيه سكان البدروم .

ـ ولكن كون حجرة (فكرى)تؤدى إلى باب الخروج ، فهذه علامة على وجود بعض من بصيص الضوء : ودلالته إمكانية الخروج ، وهذا ما حدث بالفعل مع تطور الأحداث ، حيث إن (فكرى) كان أول الذين تركوا البدروم ، هاربا إلى خارجه ومعه (منيرة) حيث الانطلاق إلى (مصر الجديدة) الرمز .

٢ ـ شقة بهيجة هانم :

(أ) وجود ستائر قطيفة خضراء مزركشة على الطراز القديم .

(ب) الأثاث من مختلف الأشكال .

وكلها علامات تشير إلى فخامة المكان ، دلالة على ثراء الست بهيجة هانم . إذن فالعلاقة بين المكان (البدروم / شقة بهيجة) علاقة متناقضة تماما ، تكشف - على المستوى الفكرى - الفروق الجوهرية بين طبقتين اجتماعيتين مغايرتين ولاسبيل أمامهما إلا التنافر وهذا ما حدث على مستوى الحدث الدرامى .

(٤ - ١ - ب)

- وبالنسبة للزمان (زمان الحدث) المرتبط بالمكان :

(أ) بدروم الخمسينيات .

(ب) بدروم التسعينيات .

- هل بدروم الخمسينيات هو نفسه بدروم التسعينيات ؟! أعتقد أن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية جعلت للبدروم - ف كل مرحلة من المرحلتين - خصائص معينة ، بدروم الخمسينيات علامة رمزية للقحط أى رمز لمصر قبل الثورة « ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ » ، والرمز بطبيعته يتكون من عنصرين : الشىء ومعناه الثقاف « وهو اجتماعى الطابع إلى حد كبير ، أما الاستعارة فذات عناصر ثلاثة : التقريب بين عنصرين بالإضافة إلى المعنى الذى يصحبهما »[١٢] .

وعليه فإن المعنى المصاحب للبدروم (الرمز) معنى مغاير للمعنى المصاحب للبدروم (المعاصر) .

- هل يمكن أن يفرز بدروم التسعينيات نفس الدلالة التى أفرزها - من قبل - بدروم الخمسينيات ؟ هل طموحات السكان واحدة ، وسلوكهم واحد ؟ هل الواقع الاجتماعى هى نفسه ؟ بالطبع الإجابة بالنفى . لأن بدروم التسعينيات لم يعد - مثلا - أسفل العمارة ، بل

أنه امتد إلى المقابر والأكواخ الصفيحية . إذن هى متغيرات أفرزت مفاهيم جديدة لكل من البدرومين من حيث الزمان .

(٤ - ٢)

● رصد الإشارات والعلامات فى النص المسرحى :

تتمثل هذه الإشارات فى الآتى :

١ - الثنائيات : وهى ثنائيات غير متجانسة قائمة على التناقض .

(أ) على مستوى الأحداث .

(ب) على مستوى الشخصيات .

(جـ) على مستوى المحتوى الفكرى .

٢ - تغيير المنظر رغم ثبات المكان - كبنية أساسية - تبعا لتطور ونمو الحدث .

٣ - العلامات الكاشفة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية حدثت فى التسعينيات يمكن أن تُحدث حواراً منظورا بينها وبين اللحظة الآنية .

٤ - الكوميديا التى تصل إلى حد السخرية خاصة عند (رجائى) .

٥ - التناص .

(٤ - ٢ - ١)

أولاً : الثنائية المتناقضة :

(أ) على مستوى الأحداث : أحداث ديناميكية/ أحداث استاتيكية . أحداث الفصل الأول تنتهى بالانفصال بين شخصيتى رجائى / بهيجة . بل الانفصال بين سكان البدروم/ بهيجة ، أما أحداث الفصل الثانى ، فتنتهى بالاتصال والزواج بين رجائى /بهيجة . والاتصال بين سكان البدروم/ بهيجة ، وأحداث الفصل الثالث تنتهى حيث حالة الازدواجية مابين الاتصال والانفصال .. فالشيوخ - كعوامل عائقة لديناميكية الحدث يستمرون

على وضعهم ، والشباب ـ كعوامل مساعدة على ديناميكية الحدث يتركون البدروم ويتمردون على وضعهم .

(ب) على مستوى الشخصيات :

نجد الثنائيات غير المتجانسة والمحددة فى التالى :

١ ـ ثنائية : فكرى/ منيرة ، منذ البداية نجد العلامة الإشارية الآتية والتى تبين تلك الثنائية .

ـ تقول بهيجة فى حديثها إلى فكرى «بسرعة ياملعب .. البت منيرة فى الشقة لوحدها .. أوعى تعاكسها تانى .. حارجع أقررها ص١١٨ .

٢ ـ ثنائية : فاطمة/ عبدالرحيم الكمسارى .

نجد العلامة الإشارية الآتية : تقول بهيجة موجهة حديثها إلى فاطمة :

« أنا عارفة أن قلبك فى شنطة الكمسارى يافاطمة .. قدمى .. قربى كل واحد بياخد نصيبه » ص١١٨ .

وفاطمة على العكس تماما من شخصية (عبدالرحيم الكمسارى) فهى شخصية إيجابية .. عاقلة وهناك علامات تكشف عن طبيعة هذه الشخصية :

تقول موجهة حديثها إلى بهيجة عندما أرادت (الأخيرة) أن ترفع مجموعة من الدعاوى على زوجها (مرزوق) وبمساندة المحامى المستفيد :

«إذا كنتى مدياله كل حاجة بإيدك ، هو كان غصبك على حاجة .. انتى ياستى بهيجة جرى لعقلك إيه على الآخر . ولا يكونشى زى ما بيقولوا بصحيح أن الستات بيتولدوا ناقصين عقل » ص ١٨٧ .

ـ أما (عبدالرحيم) الكمسارى فهو سلبى تماما لايملك القدرة على الفعل ، الفرق الوحيد بينه وبين (رجائى) هو العمل . حيث أن الكمسارى يعمل أما (رجائى) فلا يعمل .

علامة إشارية :

« عشرين سنة ورديات رص ورا بعضها ياأستاذ رجائى ! دنا أوعى على نفسى متشعلق فى الترميات ، ولو بطلت يوم ما تاخدش أجرة .. تجوع لازم تفضل تلف ليل ورا نهار زى الجاموسة اللى بيغمولها عينها ويربطوها فى الساقية » ص ١٢٧ .

٣ ـ ثنائية : بهيجة/ رجائى :

من خلال الحوار نجد العلامة الإشارية التالية :

بهيجة وقد تزوجت من (مرزوق) تتحدث إلى فاطمة (البلانة » تظن أن (رجائى) قد اغتاظ لتصرفها هذا .

بهيجة : أسكتى .. دا زمانه منكاد وميت من جوازتى لـ مرزوق .. دا أنا حاذلك يارجائى .. هو أنا شوية لما يقول مش أنا اللى اتجوزها ؟

فاطمة : ما قالش كده ياستى بهيجة .

بهيجة : أمال قال إيه ؟ قال عليه إيه ؟

فاطمة : قال أنا مش بتاع جواز .. وهو أنا كنت كلمته عليكى ؟

بهيجة : مش لمحتى له يافاطمة ؟

فاطمة : ابداً وحياتك ياستى بهيجة .. فهمته بس أنه لازم يتجوز وأن يعنى واحدة زى حضرتك مش بعيدة تقبل تتجوزه .

بهيجة : يعنى ماقلتلوش عليه بالاسم ؟

فاطمة : هو أنا عبيطة ياستى بهيجة .

بهيجة : ياأختى أنا كنت فاهمة غير كده .. دانا كنت فاكراه مش راضى بيه أنا بالذات .

ـ ورجائى شخصية عاطفية جدا ، ينظر إلى كل من عزت ولطفية لإحساسة أنهما يملكان ما فقده منذ فترة ، أنهما يملكان القدرة على التغيير ، وهو لم يستطع القيام بهذا التغيير ، وهو فكر بهذا الشكل عندما تزوج من بهيجة بعد طلاقها من مرزوق ، لقد صعد إلى طبقة

غير طبقة ولا تصالح بين الطبقتين بأى حال من الأحوال ، إنه بزواجه من بهيجة يكشف عن انهزاميته وعدم قدرته على الفعل .
إن التناقض قائم داخله .

لقد كان يكره (بهيجة) ويحرض سكان البدروم على مقاومة ظلمها واستبدادها ثم يستسلم فى النهاية لها تماما ويهرب من هذا الإحساس بالدونية وعدم الرضا بمعاقرة الخمر ، إنه شخصية إنسانية إلا أنه لايستطيع قيادة جيله لأن دوره انتهى بقيام الثورة ، إن هذه الدلالات تطرحها الشخصية بشكل ملح ، وهناك (علامة أيقونية) تكشف لنا شخصيته .

لطفية : كلهم بيقولوا إن حضرتك من عيلة كبيرة .
رجائى : ولاكبيرة ولا حاجة ، اثنين باشاوات ، وواحد بيه وانتهم فى أوانهم ، مافضلش م الشجرة غير الفرع اللى ما علهوش ورق . الفرع الناشف اللى قدامك ده (ويشير إلى نفسه) ص ١٢٤ .
ـ إن شخصية (بهيجة) المالكة المستغلة لسكان (البدروم) إنها أنانية تؤمن بالقضاء والقانون يعيدان لها الحقوق التى تظن أنها ضائعة وإيمانها بقدرة القانون على الحماية ، علامة تعطى دلالة إيمانها بزوجها ـ المرحوم ـ الذى كان يعمل مستشارا ، لقد ترك أثرا ما فى حياتها تقول :
« ياأختى هو فى حاجة حتحمينى من الوحوش دول غير المحاكم ؟ دا أنا منهوشة من كل ناحية » ص١٨٧ ،
ـ أنانية فى حبها لذاتها فى عواطفها وغرائزها .. إنها تظن نفسها بما تملك ، تستطيع امتلاك كل شىء حتى البشر ، عندما تتزوج تكون العصمة بيدها ، تستبد بالرجال والأزواج كيف تشاء ، إن دلالة هذه الشخصية تكمن فى استبداد المالك . وهناك علامات كثيرة توضح هذه الدلالات .

بهيجة / مرزوق .

يقول فكرى « عنده خمسة وأربعين سنة ، وهى ثمانية وخمسين .. تعد أمه يا أستاذ رجائى » ص ١٣٤ .

● بهيجة / الرجل :

إن بهيجة فى مواجهتها للرجل فى تلك العلاقة الثنائية ، تكشف عن حالتين :

أولهما : حالة الكراهية المتمثلة فى (مرزوق) الزوج .

ثانيهما : حالة الحب المتمثلة فى (رجائى) ساكن البدورم . وما بين الحالتين نكتشف زيف الشخصية وانتهازيتها تقول :

ـ أنا يعنى كنت اتجوزت مرزوق إلا من كيدتى منه ـ تقصد رجائى ـ ص ١٧٢ ، على حين نرى التناقض فى شخصيتها ، فهى تعيش حالة الكراهية لزوجها (مرزوق) ورغم هذا نجدها تعطيه توكيلا عموميا بالرهن والبيع والشفعة فلم يمكث معها سوى عشرين يوما ، ثم يعود إلى بلدته (المنيا) لكى يعيش مع زوجته واولاده .

● وفى محاولة للتعرف على الشخصية أكثر من خلال علاقتها بالرجل نحدد الرسم التالى :

(أ) بهيجة / مرزوق/ تكرهه/ تعطيه التوكيل/ يطلقها/ تسبه .

(ب)بهيجة/ رجائى تحاول طرده من البدروم/ تحبة/ تتزوجه/ تتواصل معه . العلاقة (أ) والعلاقة (ب) علاقتان متناقضتان .

(جـ) بهيجة/ ابن اختها/ تشعر بطمعه فيما تملك / تحاول التخلص منه عن طريق المحامى/ لايمكن أن تتزوجه لمانع شرعى . وهى أيضا علاقة متناقضة .

ـ إذن من مجمل العلاقات المتناقضة السابق تحديدها نستطيع أن نضع أيدينا على الدلالات التى تطرحها الشخصية .

وربما يكون لتركيزنا على « شخصية بهيجة » أسباب موضوعية

مؤداها أنها تمثل على المستوى الأيديولوجى الطبقة المستبدة التى تحاول الاستفادة من الآخرين ، ولو لم تستند وسائل الاستفادة على أسس سلمية وصحية .

● الزواج فى مواجهة كل من الثنائى المتجانس (تجانس بيولوجى) بهيجة / فاطمة :

ـ فاطمة ترجع الزواج إلى الحالة الاقتصادية ، بينما (بهيجة) ترجعه إلى الوحدة ، إذن ففاطمة تريد الزواج من (عبدالرحيم الكمسارى) لحاجتها الاقتصادية ، فبسبب هذا القهر تكون الحاجة .

فاطمة : يابهيجة هانم أنت ميسورة .. أنا لو عندى اللى عندك ما افكرش اتجوز .

بهيجة : الوحدة يا فاطمة ؟! مافيش أصعب من الوحدة .. أنت ماجربتهاش .

فاطمة : وحدة أيه ياست بهيجة ؟ هو اللى زيك ومتريش يبقى فى وحدة ؟ دا كان كفاية عليكى المعاش اللى بتاخديه كل شهر خمسة واربعين جنيه أحسن من ميت راجل فى بعض ص ١٦٤ .

٤ ـ ثنائية : عزت / لطفية :

هناك أكثر من علامة فى الحوار المسرحى تعطى دلالة على هذه الثنائية ويلاحظ على هذه الثنائيات غير المتجانسة أنها متناقضة ايضا .

هذا التناقض يؤثر على سلوك الشخصية ويحدد أبعادها فى مواجهة الشخصية الأخرى ، إنه سلوك مغاير ، وابعاد مغايرة ، وكذلك الثنائيات المتجانسة .

ـ فعلى سبيل المثال شخصية (عزت) فى مواجهة كل من :

(رجائى) و (لطفية) نجد علامات تؤكد على دلالة التناقض التام القائم .

● الثنائى المتجانس : عزت/ رجائى :

(عزت) يرى الحياة مبدأ عظيما وكفاحا مريرا ، وأن النقود ليست لها أهمية فى البداية، المستقبل مشرق ومضىء طالما أن هناك إيمانا بمصر الجديدة ، بينما (رجائى) : يعيش فى الماضى ويحلم بمصر القديمة على عكس (عزت) .

ـ وهناك علامة أيقونية تؤكد ـ فى دلالتها ـ هذا المعنى .

يقول :

« الدنيا هى اللى اتغيرت .. الناس اللى اتغيرت .. أنا ثابت ، أنا زى ما أنا (ويؤدى الحركة بأقدامه كمن يقف فى طابور) أنا محلك سر .. محلك سر .. محلك سر ، ص ٢٢٨ .

الثنائى الغير متجانس : عزت/ لطفية :

ـ لطفية فتاة متعلمة ، إلا أنها تعيش حالة الخوف من أشياء كثيرة ـ فى النهاية ـ فتاة عادية ، لاتفكر فى الثورة على وضعها بقدر ما تستسلم للظروف ، ليست لها طموحات محددة ، بينما (عزت) يعيش الحلم بالمستقبل وبالتغيير . هذا التناقض يكشف عن دلالة سلوك كل شخصية حيث : لطفية تنظر إلى الحياة نظرة واقعية تجعلها مستقرة نفسيا بينما عزت ينظر إلى الحياة نظرة رومانسية مرتكزها الحلم النابع من الفنان .

إن (نعمان عاشور) يريد أن يقول أن حلم (عزت) لن يتحقق إلا بالثورة والرغبة فى التغيير . يقول عزت :

« أنا وظيفتى الرسم ، التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها فى مصر القديمة ، والحياة الصحيحة النظيفة اللى يجب كلنا

نعيشها النهاردة وبعد النهاردة .. فى مصر .. لما تبقى جديدة » ص ١٢٠ .

● وهناك تناقض من داخل التناقض ذاته ، فـ (لطفية) تعيش المستقبل - مستقبل مصر الجديدة - عن طريق محاولة السير على الطريق الذى اختاره (عزت) ولكن بأسلوب (رجائى) المستسلم دون الدخول فى مغامرة التغيير .

علامات « أيقونية » تكشف شخصية عزت :

يقول : «صعب الواحد يعيش اسبوع بحاله من غير ولا مليم ، لكن كمان اللى أصعب من كده .. الواحد يبيع أفكاره وآماله فى الحياة علشان الجنيه اللى حيعيش به أسبوع » .

- ونلاحظ - ومن خلال العلامة السابقة - دلالة اقتصادية ، فالجنية يستطيع أن يعيش به أسبوع !! فى حين أنه لم يعد صالحا فى التسعينيات لأكثر من ساعة واحدة !! وهناك علامة تحمل دلالة الإحساس باللحظة الزمانية المنبعثة من الماضى .

يقول (عزت) موجها حديثة إلى (لطفية) :

« فهمية إننا جيل شال على اكتافة حمل كبير ، حضرنا حرب ست سنين واحنا فى عز شبابنا ، ونتيجتها إيه .. عشنا ولسه عايشين فى غلا .. وفى ضنك .. وفى بدروم » ص ١٢٢ .

- ثم استمرار اللحظة الزمانية المحكومة بمتغير (الثورة) التى مازالت وليدة : الحلم اللى أنا باحلمه صحيح يالطفية .. أحنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش فى مصر تانية .. مصر الجديدة » ص ١٢٣ .

- وهناك علامات إشارية تعطى دلالة التغيير للأحسن .

يقول عزت « مافيش حد يثبت على حال .. بس المهم .. اللى كان

كويس مايبقاش وحش .. واللى كان وحش ، لازم يبقى أحسن مما كان » ص ٢٢٢ .

جـ ـ الثنائيات غير المتجانسة على مستوى المحتوى الفكرى :

● ونعنى عدم التجانس بين الطبقتين محور (المحتوى الإشارى) لنص « الناس اللى تحت » فالطبقة الفكرية غير متحدة ومتنافرة : سكان البدروم وصاحبة العمارة / مرزوق / عبدالخالق سكان البدروم (طبقة برجوازية صغيرة) ـ صاحبة العمارة/ عبدالخالق (طبقة أرستقراطية) مرزوق «طبقة تحاول الصعود ىكرى / منيرة (طبقة دنيا) .

ـ وفى واقع الأمر فإن كل طبقة من الطبقات السابقة تنقسم إلى طبقتين : فعلى سبيل المثال «عبدالرحيم الكمسارى » عامل بسيط ينتمى بحكم وظيفته إلى البرجوازية الصغيرة بحكم الواقع المصرى الذى يفرض عليه هذا الانتماء ، وبحكم المتغيرات الخاصة التى يعيش فى كنفها ، عمله لمدة (١٦ ساعة) فى اليوم يماثل نفس عمل العامل فى بلد آخر تحكمه ظروف مغايرة ؟! بالطبع هناك فرق كبير ، إذ إنه ـ أى عبدالرحيم ـ كشخصية محكوم ببنية اجتماعية وسياسية واقتصادية تجعل ظروفه مغايرة تماما لمن يماثله فى العمل ذاته .

ـ وهل (عبدالخالق) بحكم قرابته للست (بهيجه) ممثلة الطبقة الارستقراطية يعد واحدا من أفراد هذه الطبقة ؟ نراه قد حاول الانتقال من طبقة إلى طبقة أخرى بحكم وظيفته الحكومية ، فقد كان مأموراً للضرائب ـ درجة خامسة ـ إلا أنه استقال من عمله فى محاولة لاختراق طبقته وصولا إلى طبقة خالته التى تنتمى إليها ، وقد ذكر أن الثورة أخرجته فى التطهير ، فعمل بالأعمال الحرة ، وأستغل قرابته لبهيجة فى محاولة منه لامتصاص ما تملكه ، وفى نفس الوقت يقف فى مواجهة طموحاتها فى الزواج يقول لها :

« ياخالتى الحق عليكى .. مش قلت لك من الأول .. كان ناقصك إيه عشان تتجوزى ص ١٦٦ . ثم إنه فى سبيل تحقيق آماله فى الوصول إلى الطبقة الأرستقراطية ، يهدد خالته (بهيجة) بالحجر عليها عن طريق رفع دعوى (السفه) لأنها رفضت التسليم لانتهازيته . وتطلعاته الطبقية .

عبدالخالق : « حا أحجر عليكى ياخلتى .. أنتى سفيهة » ص ١٩٠ .

ـ أما بالنسبة لـ (بهيجة) ذاتها ، فإنها تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية المالكة ـ حكما ـ بمعنى أنها تعيش طبقة واضح أنها دخيلة عليها ، بمعنى أنها انتميت لهذه الطبقة عن طريق زوجها المستشار ـ المرحوم ـ

ـ وهناك علامات إشارية تبين هذه الحقيقة ، تلك العلامات تحددها لغة الحوار التى تنطق بها (بهيجة) فهى لغة الطبقة الدنيا وليست لغة الطبقة الأرستقراطية ، ودلالة هذا أن (بهيجة) قد صعدت من طبقة إلى طبقة أخرى صعودا يحمل فى داخله التناقض .

ـ وهذه مجموعة علامات تحددها لغة (بهيجة) ـ كصوت ـ

ـ « قلت يابت خليهم للصبح لما يطلع النهار » ص ١١٣ .

ـ « ياوله يا ملعب » ص ١١٣ .

ـ « أيوه حا البخ ياكمسارى الترسو .. مستفردين به لوحده ؟ دا ياكلكم ويغمس باللى خلفوكم .. انتوا فاكرينه إية .. دا أسد » ص ١٤٩ .

ـ « بتقول إيه ياجربوع انت راخر » .

ـ «روماتزم يانطاط .. استنوا عليه لغاية يوم الجلسة » .

ـ «أسد لما يأسده .. قال وكنت فاكرة أنى بقيت فى حماية راجل ..

ياخيبتك يابهيجة .. يا مصيبتك يابهيجة .. يافرحة الناس فيكى يافرحة عدوينك » ص ١٩٩٢ .

ـ « يوه يافاطمة .. ما تخديش بالك منى ، هبلة ومسكوها طار .. حتفضلى تزنى على ودانى ؟! حتل والى كان أهو كان » ص ١٦٥ .

و(نعمان عاشور) يريد أن يقول فى بعض علامات المسرحية أن الطبقة الفقيرة تملك القدرة على العطاء .

يقول رجائى لفكرى : «يامغفل وأنا باديلك الفلوس إلا من الفقر !» ص ١٣٥ وعن هذا التفاوت الطبقى يقول رجائى فى علامة رمزية تعطى المستوى الفكرى للدلالة : «دى المأساة بالضبط .. بغيضة هانم عندها فلوس .. وعندما عمارات والبنت منيرة خدامة ومش لاقية هدوم » ص ٢١٧ .

ـ وعن المتغيرات الطبقية التى حدثت بين سكان البدروم نقرأ هذه العلامة الرمزية : عزت يتساءل مندهشا :

« رجائى طلع فوق .. وفاطمة البلانة نزلت تحت . أنا مش فاهم ، تعال هنا يافكرى ، فهمنى إيه اللى حصل » ص١٩٨ .

ـ وتلك العلامة نجدها ـ أيضا ـ فى قول (عزت) إلى (لطفية) :

« شوفى الأستاذ رجائى .. لكن رجائى أصله كان غنى .. شوفى مين ؟! شوفى أبوكى .. كل واحد عاوز يتشعبط مع اللى فوق .. عاوز ينط .. يطلع الهرم .. والهرم بيتبطط ، بينزل لتحت .. بينزل بسرعة ، خليكى معايا يالطفية .. خليكى مع الناس اللى تحت أحسن ما انتيش قد اللى فوق » ص ٢٠٩ .

ـ وهناك علامة إشارية أخرى تحددها (منيرة) فى محاولة للكشف عن طبيعة هذه الطبقة ـ الطبقة الأرستقراطية ـ

تقول : « أنا شفتهم بعنيه ياعزت ، وقعدت معاهم وكلمتهم . واشتغلت فى وسطهم ، وعارفاهم .. عارفاهم فارغين فاضيين .. مرتاحين مش زيك ولا زيى » ص ٢٠٩ .

● ومن مجمل العلامات السابقة نخرج بمجموعة من الدلالات التى توضح طبيعة الطبقات فى نص « الناس اللى تحت » حيث الثنائية المتناقضة بين الطبقات ، بل والمتناقضة داخل الطبقة الواحدة ـ ذاتها ـ وبما ينعكس على تصرفات الشخصية المسرحية ، وسلوكها ونظرتها إلى الأمور وعلاقاتها مع الآخرين .

ـ فعلى سبيل المثال نرى (مرزوق) ذلك الانتهازى الكبير الذى تزوج (بهيجة) من أجل سرقتها فقط ، نراه يدافع عنها ، لاتحاد المصلحة وتوحد الأهداف ، وأعنى بتوحد الأهداف : الاستغلال / الاستبداد/ امتصاص الدماء وكلها سمات الطبقة المالكة .

يقول موجها كلامه إلى (رجائى) فى علامة أيقونية توضح المستوى التقريرى للشخصية «وحياتك ما فى أيديها حاجة يا أستاذ رجائى .. دى مظلومة .. الناس ظلمينها ، تفتكر يعنى عندها إيه . بيت ست أدوار .. ساكنة هية فى دور بحاله منه ، ودكانين صغيرين ، ولكنهم ايجار قديم وحياتك .. وياريتهم بيدفعوا أوى انت شايف (ويشير إلى غرفة البدروم . وإلى الأستاذ رجائى نفسه) العينة بينة » .

(٤ ـ ٢ ـ ٢) .

● ثانياً ـ تغيير المنظر رغم ثبات المكان كبنية أساسية تبعا لتطور ونمو الحدث :

ـ لقد بينا دلالات هذه العلامة من قبل ونحن بمعرض الحديث عن العلاقات الدلالية الزمكانية المتعلقة بالحدث فى المكان والزمان .

(٤ ـ ٢ ـ ٣)

● ثالثا ـ العلامات الكاشفة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية :

ـ تحت هذا البند نحاول تحديد بعض العلامات الكاشفة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية نشأت فى الثمانينيات ، ويمكن أن تحدث حوارا

منظورا بينها وبين اللحظة الآنية ومن هذه العلامات مايتعلق بالمتغير الاقتصادى .

- وفى علامة إشارية نجد (بهيجة) تتحدث عن العقد الألماظ الذى سرقه منه (مرزوق) تقول : «الأول قعد يكرهنى فى العقد ، وقال لى دى بقت موضة قديمة لازم نغيره ، خده لجماعة جواهرجية يعرفهم فصلوه بأربعين جنيه ، رجعه وقال أنا ما أوافقش أبيعه بالتمن ده .. » ص ١٨٠ .

- وفى علامة أخرى تقول بهيجة :

« ياأختى هما فاكرين روحهم سكان !! دا واخدين التلات أوض باتنين جنيه ونصف فى الشهر بالميه .. وياريتهم بيدفعوهم » ص ١١٨ .

- وفى علامة إشارية أخرى نقرأ الحوار الآتى :

(عزت : انت معاك خمسين جنيه ؟!

رجائى : كانوا من يومين تمانين ..

عزت : تمانين .. تمانين جنيه ياأستاذ رجائى .

رجائى : إيه يعنى .. يتستغرب ليه ؟ حاجة كبيرة قوى .. ماتستغربش .. بكرة حتفوت على أديلك الفلوس زى مية الحنفية وبعدين تنزل البلاعة .. تمانين وتسعين ومية وألف » ص ١٣٧ .

- وفى علامة إشارية أخرى يتحدث عبدالرحيم إلى أبنته (لطفية) يقول « كنتى حتشتغلى بكام .. مش بتمانية ، أو بعشرة جنيه ، أعقلى يا لطفية بلاش كلام جنان ، انتى حتعملى زى المغفل اللى اسمه عزت ، بص لى أنا؛ بص لى » ص ٢١١ .

وفى علامة إشارية تتعلق بمتغير اجتماعى تقول (لطفية) :

« أنا واخدة الدبلوم على النظام الجديد .. أربع سنين .. الكادر بتاعنا درجة سابعة » ص ١٧٠ .

● ومن مجمل العلامات السابقة نستطيع الوصول إلى دلالات المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى حدثت بمرور الزمان ، وعن طريق هذه الدلالات تحدث العلاقة الجدلية بين الجمهور والعرض المسرحى ، فالدلالات تجىء نتيجة اتحاد الدال والمدلول ، على حد تعبير « دى سوسيور » (١٣) .

ولقد وضع (بارت) تفرقة مهمة بين نوعين من الأشياء الدالة : أشياء دالة بأصل طبيعتها مثل اللغة الطبيعية وإشارات المرور ، وأشياء تستخدم أصلا فى أغراض غير الدلالة ولكنها يمكن أن تكتسب فى التعامل الاجتماعى قيمة دلالية(١٤) .

ـ والعلامات الكاشفة عن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية من هذا النوعة الأخير التى تستخدم فى أغراض غير الدلالة ولكنها تكتسب قيمتها الدلالية من خلال التعامل الاجتماعى .

ـ ويلاحظ أن كل شىء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل بجميع مكوناته ، إن الدلالات المصاحبة فى المسرح تكون جزءا من استجابة الجمهور وتنتج عن ملابسات وأعراف اجتماعية ، فمن الممكن استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية .

(٤ ـ ٢ ـ ٤)

● عنصر الكوميديا : هناك العديد من الإشارات والعلامات فى نص « الناس اللى تحت » يمكن أن تعطى الكوميديا بشكل راق اعتمادا على الموقف / المفارقة اللفظية .

١ ـ الموقف مثل موقف « عبدالرحيم » تجاه مرزوق (زوج بهيجة) أثناء حديثه معه وهو يظن فى نفسه أن مرزوق هو محامى (بهيجة) ؛ فيروح يسب زوجها وهو فى الحقيقة يسبه وجها لوجه ، ولكن لا علم له بهذا ، ومن هنا تجىء الكوميديا ، أنها (كوميديا الموقف) أرقى أنواع الكوميديا فى اعتقادنا لأنها ناتجة عن الحدث

الدرامى نفسه ، أى من داخله ، وليست تعبيرا خارجيا له ، وهذه المواقف تعطى دلالات عديدة على الشخصية ، كونها شخصية بسيطة ، ساذجة ، لاتحسب للمخاطر حسابا ، طيبة القلب وغيرها من الدلالات التى تخدم الشخصية من زاوية التعرف على أبعادها .

٢ - المفارقة اللفظية : وتلك وسيلة أخرى تجلب الكوميديا ، فهذا هو (مرزوق) ينادى (رجائى) بـ (وفائى) ويصر على مناداته بهذا الاسم و (رجائى) يتضايق من هذا التصرف ، ويحسب هذا الخطأ استهزاء من (مرزوق) لشخصه . مما يسبب له متاعب نفسية تنعكس على شخصيته وتحدد سلوكه تجاه (مرزوق) .

- وبشكل عام فإن شخصية (رجائى) من الشخصيات التى تخدم هذه الزاوية كثيرا ، وأعنى زاوية (الحس الكوميدى) فى المسرحية ، بالإضافة إلى ان اللغة التى يتحدث بها تكشف تلك العفوية التى تحكم حياته إلى درجة يبدو معها بأبعاد تبعث على الضحك نظرا للمفارقات الكثيرة التى تحدث .

ولنضرب مثلا ندلل من خلاله على هذا المعنى ، خاصة وأنه موقف لايدعو إلى الضحك ، بل يدعو إلى الرثاء ، لأن عمه قد مات ، ولكنه يعبر عن حالة الموت تعبيرا يثير الضحك ويدعو إليه ، فهو لايهمه من أمر عمه المتوفى شيئا سوى الميراث .

تقول (لطفية) :

« انت جايب ورد يا أستاذ رجائى ؟!!

رجائى : اشتريته واستخسرت أرميه على قبره .

لطفية : آه .. ألا على فكرة .. أنا نسيت .. البقية فى حياتك .

رجائى : بقيه أيه !! دا ما خلاش فيه بقيه إلا الصالون ، وأوضتين عجر ، بعتهم ماكملوش تسعين جنيه » ص١٢٣ .

- إن اللغة تلعب دورا كبيرا فى إثراء الموقف والشخصية ، بل

وإثراء البعد الكوميدى فى المسرحية ، حتى أننا نرى أن علامة توزيع الورد رغم موت العم ، تعطى دلالة الاستهزاء والسخرية التى يريد أن يعبر عنها (رجائى) تجاه عمه المتوفى ، خاصة وأن رجائى يعيش على مبدأ يتحدد فى هذه العلامة اللغوية : « أحيينى النهاردة .. وموتنى بكرة » . ص ١٣٦ .

(٤ _ ٢ _٥)

● التناص (١٥)

يقصد به مواجهة سياق بسياق آخر ، أو بمعنى آخر مواجهة بين نص ونص آخر والنص هو (الناس اللى تحت) لنعمان عاشور والنص الآخر هو (الأعماق السفلى) أو (الحضيض) لمكسيم جوركى .

ولا يهمنا أن نقيم مقارنة بين النصين فليس هذا هدفنا فى هذه الدراسة ، ولكننا أردنا تسجيل إشارة لمسناها فى النص - محل البحث - تعطى دلالة التأثير الواضح فمسرحية (الحضيض) تدور فى قبو مظلم ، إنه بدروم فى منزل (كوستليوف) الذى جهزه لكى يسكن فيه الفقراء ، وهو نموذج يمثل الطبقة البرجوازية الصغيرة النامية ، والتى تسعى إلى الثراء بأى وسيلة ، وهو يمارس القهر على هؤلاء الذين يسكنون فى قبو أو (بدروم) .

وشخصيات (جوركى) شبيهة بشخصيات (نعمان عاشور)(١٦) .

يقول عنها ستانسلافسكى حينما قرأ المسرحية لأول مرة .

« .. كانت أمامنا مشكلة جديدة ، مشكلة صعبة فعلا ، منها هو ذا مؤلف جديد وأسلوب جديد ، ولون من الروايات جديد ، له نغمته الخاصة الجديدة ، ونمطه الكتابى الجديد ، الذى لابد أن يكلف

المخرج خطة جديدة فى الإخراج ، والممثل طريقة جديدة فى التمثيل » .
(٤ - ٣)

ثالثا : تطبيق نموذج (جريماس) - الفاعل الدلالى :

● إن تطبيق هذا النموذج - كما حدده جريماس - وفيما أسماه بالفاعل الدلالى يعد وسيلة من وسائل البحث عن المعنى أو البحث عن الدلالة - بشكل عام . وقد أقترح (جريماس) وضع مرتبتين للفاعل الدلالى :

المسند إليه ضد المسند

المرسل ضد المرسل إليه

مع تأويل الجمل لتتوافق مع هاتين المرتبتين .

- وهناك أربعة أدوار يسبح فى فلكها الفاعل الدلالى . ويضاف إليها دوران ثانويان [١٧] وفى محاولة لتطبيق القوى الدلالية المحددة فى النموذج ، نحب أن نحدد أن هناك من النقاد من يفضل إطلاق عبارة (ممثلو السياق) بديلا للفاعل الدلالى[١٨] .

وعليه فإن القوى الدلالية فى نص (الناس اللى تحت) تتحدد فى التالى :

١ - المرسل منه : المجتمع (الواقع) .
٢ - المرسل إليه : الطبقة الدنيا .
٣ - صاحب الحاجة : الناس اللى تحت (سكان البدروم) .
٤ - الحاجة : التغيير .
٥ - العوامل المساعدة : الشباب (لطفية/ عزت /فكرى/منيرة) .

أو بمعنى آخر : الانتهازية / الاستغلال / الكسل/ التواكل/ السذاجة .

ـ ويلاحظ أن المرسل منه هو السبب الذى تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل أى (صاحب الحاجة) وصاحب الحاجة هو من تتركز حول رغبته الأحداث .

وهو يهتم بالسعى وراء الحاجة ، إذن فالعلاقة بين صاحب الحاجة/ الحاجة ، علاقة بين المرسل منه/ وصاحب الحاجة . وهو فى المسرحية يتحدد فى التالى : أن الواقع ينتظر موقفا أكثر إيجابية من سكان البدروم .

فصاحب الحاجة فى المسرحية هم (سكان البدروم) إنهم جميعا يتطلعون إلى تحقيق الحاجة (التغيير) وهم فى محاولة التغيير هذه والسعى يتحركون فى مواجهة المرسل منه (الواقع) ، ولكن محاولة السعى نحو التغيير ، تجد بعض العوامل العائقة لهذه المسيرة ، ونعنى بها مسيرة التغيير ، حيث : الانتهازية التى يمثلها كل من (مرزوق/ عبدالخالق) والاستغلال الذى تمثلة (بهيجة) والكسل الذى يمثله (رجائى) والتواكل الذى يمثله (عبدالرحيم) .

وتلك العوائق ، تجد فى مواجهتها عوامل أخرى مساعدة ومؤدية إلى التغيير (الأمل والإيمان بالمستقبل ـ مستقبل مصر الجديدة) يمثل كل هذه المعانى (لطفية/ عزت / فكرى/ منيرة) .

● إنه صراع بين الأضداد المتنافرة ، فى محاولة للوصول إلى التغيير فهذه علامة على عجز الجيل القديم على الاستمرار وتحقيق الحاجة .

يقول (رجائى) عامل عائق ـ موجها كلامه إلى (عبدالرحيم) ـ عامل عائق ـ « تقدر تجرى وراهم .. ماتقدرش .. خلاص ـ ركبك سابت زى ركبى .. وقفنا مطرحنا .. ويعود ثانية ليدب الأرض بقدميه ويرفع رأسه إلى أعلى » «محلك سر» ص ٢٣١ .

- ودلالة الاستسلام والتواكل نجدها فى هذه العلامة الايقونية المتعلقة (برجائى) كعائق لتحقيق (الحاجة) .

يقول موجها كلامة إلى فاطمة :

« خدى العقد ، وخدى الأودة ، حا أطلع مصر القديمة .. مصر القديمة فوق(١٩) .. مش نازل منها .. مش هاانزل من مصر القديمة أبدا » ٢٣٢ .

- وكنموذج يمثل العامل المساعد على تحقيق التغيير (الحاجة) من قبل سكان البدروم (صاحب الحاجة) الإيجابيين ، تقول (منيرة) ـ وبعد أن طلبت من (بهيجة) مساعدتها على السفر إلى بلدتها .

« أنا مش عاوزة أخدم حد .. وراء الجاموسة أحسن لى » ص ١٧٦ . إنه السعى نحو التغيير .

(٥)

●● والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو هذا :

- كيف تتم عملية توظيف الدلالات النصية فى العرض المسرحى ؟

- إن الممثل هو (فاعل الفعل) : وعن طريقه يمكن نقل الدلالة بشكل رئيسى ، وينبغى على الممثل كما يقول « ستانسلافسكى » أن يعلم :

« أن التيار الداخلى الرئيسى لمسرحية ما يوجد حالة إدراك وقوة داخلية ، يمكن بها للممثلين أن يستجلوا جميع النقاط الغامضة المتشابكة ومن ثم يهتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالغرض الأساسى الذى تنطوى عليه .. ذلك الخط الداخلى من الجهد الذى يهدى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الخطر المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة فى المسرحية ويوجهها نحو

الهدف الأعلى وابتداء من تلك اللحظة التى تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك »[٢٠] .

- ويمكن أن تجسد الدلالات التى حددناها فى مقدمة الدراسة عن طريق :

١ - فهم الممثلين لطبيعة الشخصية وارتباطها بالمجتمع .

٢ - الإطار التشكيلى .. ديكور .. إضاءة .. أثاث .. اكسسوار .

٣ - الموسيقى بحيث تكون قريبة من المضمون الفكرى .

فالديكور - على سبيل المثال - يمكن أن يُحدث - من خلاله - مهندس الديكور المبدع ، مزاوجة بين (البدروم) والفترينة التى ترتدى فيها المانيكان الملابس الفاخرة - على حد تعبير المخرج (سعد أردش) - لكى يظهر التناقض بين المستويين ، أى معادل فكرى تشكيلى للدراما .

● وفى النهاية نقول أن الدلالات التى يخرج بها المخرج عن النص لابد أن تجد أدوات عند الممثل/ مهندس الديكور/ الموسيقى .. الخ العناصر المشتركة فى العرض المسرحى . وتجسد هذه الدلالات للجمهور ، فإذا افتقدت الأدوات ضاع التجسيد وتاه المحتوى الإشارى للعرض .

(٦)

● وفى نهاية الدراسة ، نجمل بعض النتائج التى توصلنا إليها من خلال قراءة النص المسرحى (الناس اللى تحت) للكاتب (نعمان عاشور) .

١ - يتضح أن نص (الناس اللى تحت) ارتبط بالواقع المصرى ، خاصة من زاويته الاجتماعية معبرا تعبيرا دراميا عن بعض المتغيرات التى طرحت نفسها خلال فترة الخمسينيات ، وبالتحديد فى منتصف

الخمسينيات ، طرح من خلالها (نعمان عاشور) افكارا ثورية تسير والطريق الذى انتهجته ثورة يوليو على خط واحد - عبر - من خلال النص - عن طموحات الطبقة العاملة والمتوسطة من خلال معايشتها حلم التغيير ، ذلك الذى أرادته الثورة وطرحته بالتبعية على الجماهير وصولا إلى مصر الثورة وتخطيا لكل المشكلات والأعباء التى مازال وقعها جاثماً على أفراد الشعب .

٢ - التناقض على مستوى الحدث/ السلوك/ الشخصية .. هذا التناقض علامة أساسية يرتكز عليها النص .

٣ - إنه يمكن الاستفادة من الدلالات التى يطرحها النص سواء من زاوية الأحداث أو الشخصيات أو المكان لتوصيلها إلى المتفرج فى صالة العرض لو قدر وأن قدم النص فى التسعينيات .

٤ - الصورة المسرحية فى النهاية «كل متكامل ، يعتبر نتيجة تضافر جهود إبداعية وحرفية يمكن إجمالها فى عناصر أربعة :
الكلمة/ التعبير/ الجمهور/ والتنظيم »[٢١] .

والمخرج يملك البصيرة التى تدفعه إلى قيادة عمل الأفراد والمجموعات المشاركة فى العرض موحيا لهم بالمنهج وبالطريق وبالأسلوب بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامى الهدف الأخير للعرض[٢٢] .

نسبية الحقيقة بين الواقع والخيال عند توفيق الحكيم ولويجى بيراندللو

(دراسة مقارنة بين مسرحيّتى هنرى الرابع وأهل الكهف)

● تطمح هذه الدراسة إلى عقد مقارنة بين مسرحيتى : (هنرى الرابع) للكاتب الايطالى « لويجى براندللو » [١] وأهل الكهف للكاتب المصرى (توفيق الحكيم) [٢] . بحثا عن أوجه التشابه والاختلاف بين العملين معتمدين على فكرة واحدة يرتكز عليها كل من العملين ، وأعنى بها فكرة «نسبية الحقيقة » بين الواقع والخيال ، بمعنى آخر علاقة الحقيقة بالواقع ثم علاقة الحقيقة بالخيال ، باحثين فى نقطة ثالثة عن موقع الحقيقة بين الواقع والخيال .

وسوف نعتمد على الجانب التطبيقى أكثر من اعتمادنا على الجانب النظرى ، بحكم تعاملنا مع أعمال أدبية تطرح مفهوما محددا للحقيقة : وأعنى الحقيقة الأدبية . التى لاتخلو ـ فى بعض جوانبها ـ من أبعاد فلسفية ، ستكون فى اعتبارنا أثناء التحليل ، ولو أننا لن نهتم كثيرا بالحقيقة الفلسفية لأنها ليست محل بحثنا هذا ، رغم أنها ذات طابع أدبى .

● وعندما نتحدث عن الحقيقة أو (نسبية الحقيقة) فانما نعنى ـ ببساطة ـ أن الحقيقة وثيقة الصلة والارتباط بالإنسان فهى (فكرة تساعدنا فى وقت من الأوقات على أن نبلغ حالة الصحة والرضا والانسجام النفسى)[٣] ، أما عن (الحقيقة الأدبية) فهى تلك التى تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات

والموضوع ، وهذا هو ما يهمنا خاصة وأننا نتعرض لأعمال درامية ، والدراما ـ فى الأساس ـ وعلى حد تعبير بعض النقاد (انعكاس للحقيقة) .

ـ هذا من زاوية الفكرة المحورية التى تقوم عليها كل من المسرحيتين محل الدراسة .

● أما عن السؤال : لماذا هذه الفكرة بالتحديد ؟؟

فنقول : أن أغلب النقاد الذين تعرضوا لمسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم و (هنرى الرابع) لبراندللو ، نراهم قد اهتموا بفكرة علاقة الإنسان بالزمن ، وكيف أن الإنسان هو أسير الزمن بشكل قهرى ، لايملك حياله شيئا ولا يملك القدرة على مواجهته ، وعليه ـ أى الإنسان ـ أن يستسلم لو قدر له أن يدخل فى صراع معه .

ورغم أن هذه الفكرة تعد فكرة جوهرية ـ بالفعل ـ إلا أننا لا نريد أن نكون نسخة مكررة لما طرحه الأخرون من رؤية نقدية ، بل نريد أن نضع اجتهادا متواضعا نطمح من خلاله إلى توسيع دائرة النظر بشكل موضوعى وبطرح هو فى الحقيقة لاينفصل عن الأفكار الجوهرية الأخرى المتمثلة فى : صراع الإنسان مع الزمن ، أو مواجهته للوهم ، وصراعه مع الواقع ، بقدر ما هو متصل به بشكل أو بآخر ، خاصة وأن مواجهة الإنسان للزمن وعجزه عن هذه المواجهة تصنع حالة هى إلى الجنون أقرب منها إلى العقل لفقدان اليقين ، وبحثا عن الحقيقة ، وهذا بالفعل ما وجدناه فى كل من مسرحيتى (أهل الكهف) و (هنرى الرابع) حيث اختلاط الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، هذا الاختلاط يدفع الشخصيات الرئيسية إلى حالات أقرب إلى الجنون منها إلى العقل ، فـ (هنرى الرابع) يصاب بتلك الحالة التى تدفعه إلى الجنون ـ فى نهاية المسرحية ـ لأنه عجز عن مواجهة الآخرين الذين ساعدوه على معايشة الوهم ، لمشاركتهم له فى مهزلة

العودة إلى التاريخ القديم ، وتقمص الشخصيات التاريخية التى عاشت فى عصر (هنرى الرابع) امبراطور ألمانيا ، ظنا منهم بأنهم بهذه المشاركة إنما يساهمون فى محاولة إعادته إلى حالته الطبيعية لإخراجه من الجنون الذى أصابة ، ولكنه ، وبسببهم لا يريد أن يعيش الواقع لأنه أنفصل عنه بالفعل ، منذ ظن فى نفسه أنه (هنرى الرابع) ، وكذلك هؤلاء الفتية الذين دخلوا الكهف ، ثم خرجوا منه بعد ثلثمائة عام فلم يجدوا شيئا حقيقيا مما تركوه ، اختلط فى أذهانهم الواقع بالحلم .. الوهم بالحقيقة ، فعاشوا مع الآخرين حياة هى أقرب إلى الجنون منها إلى العقل الواعى لأن العلاقات التى تربط أهل الكهف بالعالم الخارجى ، علاقات « لاتقوم على أساس من الحقيقة الجوهرية ، بل على أساس من الزوال والبطلان »[٤] .

● بالاضافة إلى توحد الفكرة بين العملين ، نجد سببا آخر يجعل المقارنة بين العملين مقارنة موضوعية تماما ، وأعنى بها : تأثر (توفيق الحكيم) الكاتب العربى الذى رأى فى الانجازات الأوروبية ، خاصة فى المسرح ، ما يشحذ الهمم ، ويدعو إلى العمل المتميز ومع تعدد الانجازات الأجنبية ،
نجده قد تأثر بالكاتب المسرحى (بيراندللو) ، ولقد تعرض بعض الدارسين والباحثين للتأثرات الأجنبية الواضحة فى مسرح (توفيق الحكيم) [٥] .

ـ بل أننا نرى (توفيق الحكيم) نفسه ، يعبر عن هذا التأثر أثناء حديثه عن المسرح الأوربى فى العشرينات من هذا القرن ، إذ يذكر أنه نظر فى دهشة إلى المجدد الإيطالى « بيراندللو » وكان من أوائل مشاهديه فى باريس ، ويذكر فى مقدمته لمسرحيته : (ياطالع الشجرة) كيف أن (بيراندللو) « استقبل يومئذ بذلك الاستغراب والاستنكار والنقاش والجدل ، من خاصة المثقفين فى مسرح طليعى صغير ، بل أن

إبسن وبرناردشو كانا أيضا وقتئذ يمثلان فى باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلا الخاصة ، أما تشيخوف فلم يكن أحد قد فكر فى مسرحة بعد ، أو جرؤ على محاولة اخراجه فى باريس ، هذا ما كان يسمى بالمسرح الحديث فى ذلك الوقت ، لم يكن له علاقة بعد بالحركة التجريدية التى ظهرت بوادرها فى التصوير والنحت والموسيقى والعمارة والشعر ، كان على العكس مسرحا يقوم على المعنى والعقل ، بل خاصة العقل والفكر الذهنى إلى أبعد حد ، ومن هنا كان اتجاهى إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث فى العالم يومئذ ، غير أنى تحولت به التحول الذى يناسب بيئتى وحالة المجتمع الذى نشأت فيه ، وذلك أنى لم أشعر فى ذلك الوقت أن مجتمعى قد تهيأ بعد للدعوات الاجتماعية التى يبشر بها ابسن وبرناردشو ولا للتحليلات النفسية التى كان يعالجها بيراندللو ، فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقى) ، وهو بهذا الكلام يعترف بتأثره ببعض كتاب المسرح ومن بينهم الايطالى (لويجى بيراندللو) .

● للسببين السابقين والمحددين فى :

١ - توحد الفكرة التى تجمع بين العملين وهى فكرة (نسبية الحقيقه)

٢ - التقاء ما يطرحه (توفيق الحكيم) مع ما طرحه (بيراندللو) وتأثر الأول بالثانى . لهذين السببين قامت المقارنة التى نرجو أن تجى على أساس من الموضوعية المنشودة .

(٢)

● فى مسرحية (هنرى الرابع) (٦) للكاتب المسرحى (لويجى بيراندللو) نجده يلجأ إلى مصدر تاريخى يعود بنا إلى الفترة التى تولى فيها الامبراطور الشاب (هنرى الرابع) عرش ألمانيا وهو (فى

السادسة من عمره تحت وصاية أمه عام ١٠٥٦ م ، حتى إذا قام الاشراف يتهمون الأم بعلاقة غير شرعية بالأسقف بادرت الأم بالتنازل عن الوصاية ، وانخرطت فى سلك الرهبنة تاركة وحيدها يشب فى جو من العبث فاضطر أن يتنازل عن تقاليد الحكم للأسقف (ادلبيردى بريم) وهذا الاسم يذكرنا بالبابا (جريجورى السابع) الذى انتخب للكرسى البابوى ، وحاول أن يكون خليفة القياصرة من الرومان مادام بحسب نفسه ظل الله فى أرضه ، فأخذ يسعى فى اقناع المركيزة (ماتيلدا دى توسكانى) لتتنازل له عن أملاكها ليقوى دعائم عرشه ،

فهب الامبراطور الشاب فى وجهه يمنعه باسم الملكية الوراثية من الحصول على مطامعه ، ولكن سطوة البابا كانت نافذة فوجه دعوى إلى خصمه الامبراطور ليحاكم أمام الكنيسة على الجرائم الخلقية التى ارتكبها ، فلما رفض (هنرى الرابع) ذلك الطلب ، أصدر البابا نداء إلى شعبه ناشده فيه أن ينفض من حول الأمبراطور الخليع الذى عصى أوامر الكنيسة ، لم يقو (هنرى الرابع) على مغالبة خصمه ،

ولم يستطع فى النهاية سوى الإذعان لأوامره ، وفى يوم ٢٥ يناير ١٠٧٧ سار (هنرى الرابع) إلى قصر كانوسا حافى القدمين يرتدى (عباءة الغفران) لكى يقدم خضوعه للبابا (جريجورى السابع) ولما وصل إلى القصر أمر البابا بتعذيبه بأن يظل واقفا فى ساحة القصر زهاء يومين تحت البرد والصقيع ، قبل أن يسمح له بالمثول بين يديه .

وكان هذا الاذلال عاملا من العوامل التى جعلت الشعب يتحول إلى الامبراطور المظلوم فوقف فى وجه البابا ووجه خصومه السياسيين ، وظهر بجيشه أمام أسوار روما ، يحاصر القصر البابوى ، ويعلن البابا (جريجورى) بأنه لم يعد أبا روحيا أعظم وأنما أصبح كاهنا زائفا(٧) .

ثم دخل محاصرا للبابا لمدة ثلاث سنوات بعدها تمكن من الاستيلاء على المدينة .

● هذه الحادثة التاريخية ، التى قامت بالفعل ، لم يهتم (بيراندللو) بسردها على اعتبار أنه يقوم بمعالجة جديدة ، بل أنه لجأ إليها لغرض مختلف تماما ، هذا الغرض يقوم على مناقشة فكرة الجنون الذى قد يصيب الإنسان فى لحظة لا يدرك فيها وجه الحقيقة فتبدو أمامه الأشياء مبهمة وزائفة ، فلا يعلم – فى نهاية الأمر – بأن شىء يسترشد : الواقع أم الخيال ؟ ، وهو فى محاولته هذه يشعر بالتعاسة ، والكاتب من خلال تعامله مع هذه الفكرة يرتكز على تلك المفارقة (الأبدية بين ضرورة وعبثية الوهم فى حياة الإنسان ، تعدد المظاهر الغير حقيقية لما يفترض أنه الحقيقة ، وليس الإنسان كما يظن نفسه بل هو « واحد » لا أحد ومائة ألف ، أو كما يبدو لبقية بنى الإنسان وهو دوما يختلف عما يخلقه بنفسه فى عقله)(٨) .

● والسؤال هو : كيف تعامل (بيراندللو) مع الحادثة التاريخية بهدف معالجة هذه الفكرة ؟!

والإجابة هى : إنه تعرض لها من خلال موقف واقعى تماما ، حيث يصاب شاب أثناء توجهه إلى حفل تنكرى – وقد تنكر فى زى شخصية « هنرى الرابع » – أثر سقوطه من فوق حصانه على يد منافس غيور ، هذه الحادثة تجعله يفقد توازنه بشكل مؤقت ، وفى حالته غير المتوازنة يتخيل أنه (هنرى الرابع) امبراطور ألمانيا ، وقد أهانه البابا (جريجورى السابع) ، وتسخر عائلته منه ، ومن تخيلاته ، وتستأجر جماعة تقوم بأداء أدوار الخدم والأصدقاء المقربين منه وتحصل أخت هنرى التى تشك أنها حيلة وهى على فراش المرض على كلمة يعبر بها ابنها (المركيز كارلودى نوللى) خطيب (فريدا) بأن

يقوم طبيب أمراض عقلية بفحص خاله ، ومع الطبيب يأتى المنافس (بلكريدى) والمرأة التى أحبها هنرى (ماتيلدا) وابنتها (فريدا) إلى قلعة (هنرى الرابع) متنكرين بطريقة تساير عقليته المضطربة ، ويخطط طبيب الأمراض العقلية لأن يعرض هنرى لصدمة من خلال جعله يدرك مرور الوقت ، ومن أجل ذلك جعل (فريدا) إبنة (ماتيلدا) ترتدى الرداء نفسه الذى كانت ترتديه أمها أثناء الحفل التنكرى وتفاجئه بليل حين تهبط من الصورة التى يحتفظ بها فى قاعة العرش ثم تظهر أمها إلى جانبها على التو ، لكن الذى حدث أن هنرى الرابع قام فى نفس اللحظة بطعن غريمة (بلكريدى) وبالتالى فإنه يضطر لأن يتظاهر بالجنون حتى نهاية حياته ، رغم أنه كان يتمتع بكامل قواه العقلية لبعض الوقت .

● هذا هو موضوع المسرحية ، وكما هو واضح فإن (بيراندللو) لم يلجأ إلى التاريخ بهدف استعادته أو إعادة صياغته بشكل جديد بل لجأ إليه كحيلة فنية يطرح من خلالها فكرة جديدة ، ونحن نراه يسرد الأحداث التاريخية فى الفصل الأول ، وعلى لسان أصدقاء الرجل الذى توهم أنه (هنرى الرابع) ، أثناء محاولتهم معايشة وهمه ومشاركة له فى حالة الجنون التى أصابته .

●ويتضح من أعمال (بيراندللو) أنه يهتم بالإنسان اهتماما كبيرا ، ذلك الاهتمام الذى جعله ينظر إلى الإنسان كونه يتكون - على حد تعبيره - من (عدة أناس ، بقدر الامكانيات التى تتردد فى جوانبنا ، ولا يتسنى لنا نحن الامعرفة جزء بسيط منها ، هو على الأرجح أقل هذه الأجزاء أهمية) أنه يهتم بفكرة الوجه والقناع ، وذلك القناع الذى يريح الإنسان عندما تجبره الظروف على مواجهة (الحقيقة) فما الحياة فى نظره كما يقول : « إلا تهريج حزين لأننا نحس فى داخلنا ، دون أن نعرف لماذا ، كيف ، أو أين أو إلى أين الحاجة إلى

خداع أنفسنا دوما ، وذلك بخلق واقع خاص بنا (واقع معين لكل فرد ، لايتفق عند اثنين » ثم نكتشف من وقت لآخر أن هذا الواقع عبثى ووهمى .. إن فنى يزخر بالتعاطف المرير مع كل من يخدعون أنفسهم ، ولكن هذا التعاطف لايجدى شيئا حيال تهكم القدر القاسى الذى يحكم على الإنسان بأن يظل أسيرا لهذا الخداع) .

ـ وبناء على ذلك فإن الحقيقة ليست واحدة ولا مطلقة ، بل تتوقف على التقدير الشخصى البحت ، والنظرة الفردية ، كل حسب هواه : الحقيقة إذن ليست « مطلقة » بل «نسبية » ونسبية الحقيقة هى ما تجعلنا دائما ، وكما يطرحها (بيراندللو) (بازاء موقفين متناقضين بالنسبة للشىء الواحد ، بل أن وجهات النظر أمر من الأمور تختلف وتتعدد بتعدد الشخصية فأين الحقيقة ، وأين الوهم ؟؟ ومن التناقض بين ما هو حقيقى من صنع الطبيعة والواقع وما هو وهم من صنع المخيلة ومن ابداع الخيال يصل بيراندللو إلى انكار الحقيقة الموضوعية ، وجعل منها مسألة نسبية . فالحقيقة هى مايريد كل شخص أن يعتقد أنها الحقيقة ، هى بالنسبة لى ما أعتقده أنا وهى بالنسبة لغيرى ما يعتقده هذا الغير . أما عن الحقيقة فى ذاتها فلا وجود لها . وليس لها بذاتها كيان قائم بذاته)[٩] .

● كل هذه الأبعاد الفكرية التى نجد (بيراندللو) يستند عليها أثناء كتابته لمسرحية (هنرى الرابع) تعبر ـ فى الحقيقة ـ عن فلسفته النابعة من إيمانه بأن المسرح هو الحياة نفسها ، وأن الممثلين فوق خشبة المسرح هم الناس الذين يعيشون على الأرض ، ومن ثم فإن ما يقومون بتمثيله هو نفسه أعمال الناس وعواطفهم ، وقد انتهت به هذه الفلسفة إلى الايمان بنسبية الحقيقة وتنوع الشخصية الإنسانية ونزوعها الدائم إلى التغير الذى هو سر مأساتها وإلى التسوية بين الحقيقة والوهم : فمادامت أحداث المسرحية هى عينها أحداث الحياة

فإن الحقيقة والوهم يتطابقان ويصبح ما نسميه الحقيقة الموضوعية مسألة نسبية ، ذلك أن الحقيقة هى ما يريد كل شخص أن يعتقد أنها الحقيقة ، هى بالنسبة لى ما أعتقده أنا وهى بالنسبة لغيرى ما يعتقده هذا الغير أما الحقيقة فى ذاتها فلا وجود لها فالناس فى وهم يعتقدون أن كيانهم على نحو معين . فى حين أنهم ليسوا كذلك ، وهم بذلك يؤمنون بحقيقة هى فى الواقع من نسج الخيال ، فكل شىء ـ فى رأيه ـ نسبى : الوجود والأفكار والموضوع والأخلاق والحياة والموت)[١٠] .

وبالاضافة إلى الفكرة التى طرحناها بداية ونعنى بها فكرة الجنون الناتج عن عجز الإنسان على معرفة الحقيقة ، فيتوه فى منطقة الوهم والخيال بعيدا عن الواقع ، نجد أن هذا الجنون قد يكون مجرد دور آخر يؤديه المرء .

● يقول هنرى الرابع : إنى لم أعد مجنونا ؟ طبعا لا ، ألا تروننى ، خلينا نضحك على قفا الذين يظنون فينا الجنون ص ١٤٦/١٤٧ .

وهذا هو الشىء الذى دفع (هنرى الرابع) إلى التظاهر بالجنون حتى نهاية حياته ، رغم أنه كان يتمتع بكامل قواه العقلية قبل ذلك ، وبعد أن قام بطعن غريمه القديم (بلكريدى) .

ـ وهناك فكرة أخرى تقوم عليها المسرحية تتمثل فى التصور عن الواقع والوهم : فالتصور الذى مفاده أن الواقع كما ندركه هو نوع من الوهم نجدها فكرة قديمة وجدناها فى جمهورية أفلاطون ، وعززها لوك Loke فى أواخر القرن السابع عشر ، إذ يعتقد لوك (أن ادراكنا الحسى للعلم المادى هو وهم عن الواقع الذى يؤلف هذا العالم المادى ، وعلى هذا الأساس أعيد الاهتمام بالرأى القديم باعتباره وهما وأصبح يحظى بإهتمام رئيسى فى ادراك الإنسان)[١١] .

وربما يكون مجموع هذه الأفكار التى شغلت تفكير الكاتب

(بيراندللو) وقام بطرحها فى أعماله ، وخاصة فى مسرحيته ـ محل دراستنا ـ هو الذى أدى ببعض النقاد والدارسين إلى قولهم بأن الموضوعات التى يطرحها (بيراندللو) لاتستند إلى الواقع فى شىء ، إذ إنه يسير بأبطاله ويتخبط لهم وبهم فى عوالم خيالية فالحقيقة عنده ضائعة لا ظل لها ، ونقول أن الأشياء ـ جميعها ـ لها مظاهر متعددة فما بالنا بالحقيقة غير الملموسة التى نضطر إلى خلقها من جديد فى كل لحظة ؟؟

إننا قد نشعر فى سويعات الصفاء ، وما يتجمع لنا فى أوقات التأمل أو الانهام أننا نكوّن صورة واضحة المعالم عن هذه الحقيقة ، فالحياة إذن من صنعنا ، ونحن الذين نكيفها تبعا لأهوائنا .

● وعندما نقترب من شخصية المسرحية الرئيسية ونعنى بها (هنرى الرابع) نجد أن (بيراندللو) يحدد أبعاد شخصية هذا الرجل الذى ظن نفسه (هنرى الرابع) دون أن يحدد له أسما معينا ، حتى يكسب هذه الشخصية بعداً أعمق ، وحتى تكون فكرته التى يعبر عنها أشمل .

نجده يقول عنها ـ أى الشخصية ـ وعلى لسان (بلكريدى) غريمه أن (له المعية تلقائية فى فهم الأمور كانت تظهر عنيه فى ارتباط وثيق باحساسنا الذاتى غير المتصنع ، لأنه صادق الاحساس ومن ثم كان صادق التعبير ، كان ذكاؤه معادلا لحرارة اخلاصه القلبى ، وكان يشعر بانعدام هذا الاخلاص لدى الآخرين . فكانت تبدو منه أشياء غير منرقعة ومبالغات فى التصرف وكان يترك نفسه على سجيتها فعلا ، إلى حد التضارب فى التصرف وعدم تقدير العواقب ، وكان يبدو غير متزن ومغتر ، وغريب الأطوار ، كان اجتماعيا ، وكان مشهورا بحبه لتنظيم معارض الفنون وحفلات الرقص وحفلات التمثيل

الخيرية) ص ٧٥/ ٧٦ . ولكن ما الذى حدث لمثل هذه الشخصية بعد أن حدثت الحادثة ؟؟ .

تقول ماتيلده ـ حبيبته القديمة :

ـ أن وسواس المهرجان سيطر على كيانه سيطرة تامة لمدة شهر او اكثر حتى تم تنفيذه ، فكان يقحمه على كل شيء يفعله تحت تاثير هذا الوسواس .

بلكريدى : اما عن الدراسة التى قام بها للاستعداد لدوره ، فحدث عنها ولا حرج لم يترك صغيرة ولا كبيرة .. حتى أدق التفاصيل .

الدكتور : آه مفهوم فالفكرة التى كانت تسيطر عليه بصفة مؤقتة تثبتت عندما وقع ودق عنقه تسبب عن ذلك اصابة المخ ، وثبتت الفكرة بصفة مستديمة ، ويحدث عند ذلك ان يصاب الشخص بالبله او يصاب بالجنون ص ٧٨ .

وفى موضع آخر يتساءل بلكريدى :

بلكريدى : الا ترى أن الموضوع كله يقوم على الاستدلال ، ففى راينا انه لابد وان يقوم بنوع من الاستدلال حين يراها . (يشير إلى فريدا) .

وحين يرى أمها ، ولكننا خططنا كل تفاصيل هذا الاستدلال بأنفسنا وبطريقتنا الخاصة .

دى نوللى : لا ، على الاطلاق : أى استدلال ؟

سوف نقدم له صورة مزدوجة للوهم المسيطر عليه ، كما قال الدكتور ص ١٣٣ .

ـ يتضح من الاستدلالين السابقين أن سيطرة الوهم والخيال على عقل (هنرى الرابع) جاءت بدرجة لايمكن معها التواؤم مع الواقع بأى حال من الأحوال ، فلقد تحول الوهم إلى حقيقة فعلية فى ذهن

(هنرى الرابع) : الأمر الذى يصعب معه الخروج يقول :

لم يعد الأمر هزلا بالنسبة إلى ، لا لقد أصبح الهزل حقيقة مستديمة أصبح الجنون هو الواقع الحقيقى الذى أعيش فيه : كل من هنا ، وما هنا متستر خلف قناع ، قاعة العرش وأولئك المستشارون الأربعة الخصوصيون كاتمو السر ، وحافظوا العهد أو بمعنى أصح خائنو العهد ص ١٧٣/١٧٢ .

إذن فمسألة (الوجه والقناع) تطل برأسها من جديد الأمر الذى يجعلنا نقول أن القناع له مظهر آخر ، يكمن فى القناع الداخلى الذى لا يراه إلا الشخص الذى يرتديه ، وهناك القناع الخارجى الذى لايعرفه به رفاقه . وهو قد يكون من خلق الشخص ذاته ، وقد يكون قناعا مفروضا من المجتمع ويود أن يتخلص منه ، والإجابة على السؤال الذى يقول :

- أى هذه الأقنعة يلبسها (هنرى الرابع) ، هو الذى يطرح فكرة (نسبية الحقيقة لأنه ليس هناك حقيقة مطلقة ، فى واقع لايطرح وجها واحدا للحقيقة ، بل أنه يطرح العديد من الوجوه التى تتزاحم الى حد الامتزاج ، تبدو أمامنا وكأنها وجه واحد فى حاجة إلى تفتيت ، والبحث عن هذه الحقيقة الضائعة هو الشىء الذى يشغل (هنرى الرابع) نراه يقول : مخاطبا (فريدا) التى أصابها الرعب والخوف أثناء قيامها واشتراكها فى التستر والقيام بالدور الذى كلفت به .

« وأنت خفت حقيقة ياصغيرة ، من المهزلة التى استدرجوك للقيام بها دون أن تفطنى إلى أن الأمر بالنسبة لى لايمكن أن يكون المهزلة التى تخيلوها ، بل اسراف علىّ رهيب : ذلك الحلم الذى يتحقق فيك الآن كما لم يتحقق من قبل على الأطلاق . كنت صورة هناك ، مجرد خيال فجعلوك شخصا حيا ، حقيقة واقعة) ص ١٧٨ .

ـ ولذلك فهو يريد امتلاكها ، فيطوقها بذراعيه فى محاولة منه لاثبات أن ذلك الخيال الذى تحول إلى واقع لابد أن يعيشه رغما عن كل شىء ، ورغما عن الجميع ، لأنهم هم الذين قاموا بصنعه ، وعليه أن يستجيب لما أرادوه له ، ذلك التناقض يؤكد أن ؛ هنرى الرابع : رغم انه يعرف الحقيقة إلا أنه لايريد أن يعيش فيها لأنه مدفوع إلى مخالفتها رغما عنه ، وهذا ـ بالفعل ـ هو السبب الذى دفعه إلى قتل (بلكريدى) فى نهاية المسرحية وهو يقول :

«الآن مجنون اجل ، وما فعلته عن أمرى ، بل حدث هذه المرة على الرغم منى » .

● وسيطرة الوهم على شخصية (هنرى الرابع) تطرح ـ فى الواقع ـ وجها آخر لهذا الوهم ، انه الوهم الذى يتلبس الآخرين انفسهم .

يقول (هنرى الرابع) « موجها كلامه إلى مستشاريه » :

ـ هل تعتقدون فى قرارة انفسكم ان هنرى الرابع مازال على قيد الحياة حقيقة ؟ ومع ذلك فالحاصل أنى اتكلم وأصدر الأوامر إليكم انتم الأحياء لأنى اريدكم بهذه الصورة ، الا ترون فى ذلك مهزلة ايضا ؟ ان يستمر الأموات فى السيطرة على الحياة ؟ حقيقى اننا نمثل الآن مهزلة فى هذا المكان ، ولكن اخرجوا من هنا إلى العالم ..

الحقيقى ، حيث تشرق الشمس والزمن سيار ، والفجر والنهار كلها وضح امام الأنظار ـ تقولون ـ سنصنع الحياة بانفسنا ! اصحيح ؟ انتم ؟ لاتنسوا إذن ان تبلغوا تحياتى لجميع التقاليد وتحياتى لكل العادات !! ولا تنسوا أن تتكلموا ، ورددوا كل الكلمات التى ظلت تتردد من الأزل . هل تعتقدون بعد ذلك أنكم تحيون ؟ وانتم تجترون حياة الموتى ؟ ص ١٤٥ .

أنه يسخر من التقاليد والعادات الاجتماعية : لأنها تصنع الزيف نفسه .

إن الآخرين يحكمون على (هنرى) أحكاما زائفة ، غير حقيقية ، غير عالمين بحالة (هنرى) الحقيقية ، ولا يعترفون بأنهم يعيشون الوهم نفسه .

- أن (هنرى) أصابه الجنون وبعد مضى اثنتى عشر سنة قد شفى ، لكنه وبسبب خسارته لكل شىء : الزمن .. حبيبته (ماتيلدا) ومصادقتها لغريمه (بلكريدى) يتظاهر بالجنون ، ويظل على تظاهره هذا لمدة ثمانى سنوات أخرى دون أن يلحظ أى فرد من أصدقائه والمقربين إليه ذلك ، بل أنهم صدقوا الوهم وعاشوه معه ، عن طريق التمثيل ، ولذلك فإن « هنرى الرابع يريد منهم ألا يعيشوا هذا الوهم ، بل يدعوهم إلى معرفة الحقيقة لكى تتغير نظرتهم إلى اللعبة التى يلعبونها ، والكذبة الكبرى التى تسيطر عليهم سيطرة كاملة يقول لرجاله : « كان ينبغى أن تصطنعوا الخداع لمتعتكم الشخصية ، لا لتمثلوه أمامى وأمام من كانوا يأتون إلى هنا من وقت لآخر بل تصنعوه كما تتصرفون فى حياتكم الطبيعية كل يوم ، حتى ولو لم يوجد أحد ، فتشعرون أنكم تعيشون بحق فى أحداث ألف ومائة ، هنا فى بلاط امبراطوركم هنرى الرابع .

- وفى محاولة للتعرف على أسباب حالة الجنون التى أصابت (هنرى الرابع) ، من وجهة نظر الآخرين حتى نتعرف على موقفهم تجاه الحقيقة ، نجد الدكتور المعالج يتحدث عن (هنرى الرابع) محاولا تشخيص الجنون الذى أصابه يقول :

« له امام وجدانه فكرة عن نفسه : هى الفكرة المعلقة هناك » يقصد الصورة المعلقة فى قاعة العرش ، وهذه الفكرة سبقت عليها أفكار أخرى : أفكارنا نحن ، واستطاع هو فى هذيانه -

الحاد اللماح - ملاحظة الفارق فى الحال بين فكرته وافكارنا : بمعنى انه لاحظ ان الفكرة التى لدينا فى خيالنا هى مجرد وهم ، فتملكه الحذر منا ، كل المجانين مسلحون دائما بحذر يقظ باستمرار ص ١١٢/١١١ .

إذن فهو - من وجهة نظر الآخرين - صراع بين (أنا) و (هم) .

فكرتى (أنا) عن نفسى ، وفكرتهم (هم) عنى . إن الفكرة القديمة ستكون هى الغالبة والمسيطرة . ولذلك فإن (هنرى الرابع) يريد أن يخرج عن جنونه ، محاولا تبرير ما فعله (هو) فى محاولة منه لتصحيح وجهة نظر (هم) فى محاولة لانقاذ (أنا) .

يقول موجها كلامه إلى (برتلدو) :

- الا ترى كيف اتحكم فيهم ، وكيف اشرحهم وكيف إجبرهم على المثول بين يدى مغفلين مذعورين ، يتملكهم الذعر من شيء واحد هو أنى أنزع عنهم القناع المزيف الذى يضعونه وأكشفهم على حقيقتهم وكأنى لست أنا نفسى الذى أخبرهم على التنكر لاشباع مزاجى فى تمثيل دور المجنون . ص ١٤٢/١٤١ .

ويتساءل فى إدانه وسخرية من هؤلاء الذين يمارسون لعبة اقناعه بأنه (هنرى الرابع) فى محاولة منهم لاخراجه من هذا الوهم المزدوج .

يقول : خبرونى بربكم هل يمكن السكوت عند إدراك أن شخصا يجهد نفسه فى اقناع الآخرين بأنكم على الصورة التى يراها هو ويثبت صورتكم فى تقدير الآخرين طبقا لحكمه هو عليكم ؟؟ « مجنون » « مجنون » أنا لا أعنى اللحظة الحالية التى أفتعل فيها الجنون لمجرد السخرية ، ولكن أقصد الفترة السابقة قبل أصابة دماغى عند سقوطى عن الحصان ص ١٤٤/١٣٤ .

ويبقى فى النهاية هذا السؤال / : ما هو موقف (هنرى الرابع) من الحقيقة النسبية ذاتها ؟؟

نراه يقول موجها كلامه لبرتلدو : أثناء تأكيده على أن تصديق ما يقوله المجانين أمر مستحيل ومع ذلك ينصتون إليهم بعيون كلها وجل . وفى محاولة منه لنفى هذه الحالة عن نفسه يقول :

ـ لا ، ياعزيزى .. لايا عزيزى .. أنظر فى عينى جيدا . لن أقول أنه حقيقى ، اطمئن . فلا شىء حقيقى . ص ١٤٨ .

ـ وهنرى الرابع يحاول أن يبحث عن الحقيقة ، تلك الحقيقية التى بها نستطيع أن نوصم إنسانا ما بأنه مجنون ، تلك الحقيقة التى نتخذها وسيلة تأكيد لصفة الجنون ، لكنه لايجد شيئا حقيقيا فيقول : « لنبحث إذن عما يبدو صحيحا لأولئك المائة ألف الآخرين غير المدموغين بالجنون وعما يعكسونه من مظاهر اتفاقهم نتيجة للمنطق . اذكر حينما كنت طفلا أن انعكاس القمر على صفحة البئر يبدو لى قمرا حقيقيا ، وأشياء أخرى كثيرة كانت تبدو حقيقية فى نظرى وكنت أصدق كل ما يقوله لى الآخرون وكنت فى منتهى السعادة ، فالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن لم تتشبثوا بقوة بما يبدو لكم اليوم حقيقة وبما سيبدو لكم حقيقة غدا حتى ولو كان على نقيض ما كان يبدو لكم حقيقة بالأمس ص ١٥٠ .

● ونلاحظ أن (بيراندللو) يؤكد من خلال الكلمات التى جاءت على لسان (هنرى الرابع) أن الحقيقة نسبية تماما ، فما يبدو اليوم حقيقيا ، ربما لا يصبح حقيقيا بعد غد وحتى ولو كان متناقضا مع ما كان حقيقيا بالأمس ، وهو من خلال هذه الفكرة يجعلنا نعيش الحيرة أثناء الوقوف أمام المنطقة الفاصلة ما بين الواقع والخيال ويجعلنا نتساءل :

ـ ماهو الشىء الواقعى ؟ وما هو الشىء غير الواقعى ؟ أو بمعنى

آخر مالذى يجعل الشىء الواقعى يبدو أمامنا كذلك ، وما الذى يجعل الشىء الخيالى يبدو لنا - أيضا - كذلك ؟؟

إنها أسئلة كثيرة ، الإجابة عليها ليست بالأمر السهل لأن الفكرة نفسها صعبة جدا فكرة : (نسبية الحقيقة) . وعليه فإن (بيراندللو) يدعو إلى الابتعاد عن التفكير فى هذه المسألة وعدم التعمق فيها لأنها شىء يورث الجنون فإذا تصادف وأن وقف إنسان إلى جانب شخص آخر ونظر فى عينيه ، فسوف يرى هذه الإنسان نفسه كالسائل أمام أحد الأبواب التى لايستطيع أن يلجها أبدا ، وذلك لأن الإنسان لا يستطيع أن يرى عالمه الداخلى بكل ماينطوى عليه ولا يحس به ، كما يراه ويحس به شخص غريب عنه له عالمه الخاص به .

● وتلك هى القضية : قضية وقوف الإنسان أمام نفسه أولا قبل أن يقف فى مواجهة الآخر أو بمعنى آخر عجزه عن كشف حقيقة نفسه ، هذا العجز لايعطيه الحق فى كشف حقيقة الآخرين ، لأن فاقد الشىء لا يعطيه .

● وكما لجأ (بيراندللو) فى مسرحيته (هنرى الرابع) إلى التراث التاريخى ، واستفاد منه كمصدر لموضوعه المسرحى ، نجد (توفيق الحكيم) يلجأ - أيضا - إلى التراث الدينى متخذا من سورة الكهف - كما جاءت فى القرآن الكريم - مصدرا لموضوعه المسرحى فى (أهل الكهف) [١٢] .

● والنص المسرحى يتعرض لفرار كل من مرنوش وميشلينيا وزيرى الملك الوثنى (دقيانوس) خوفا من انتقامه منهما بسبب دخولهما فى المسيحية ، وقد أرشدهما الراعى (يمليخا) إلى كهف الرقيم ، ويدخل الثلاثة إلى الكهف ومع الكلب (قطمير) ، وعندما يستيقظون : يخرج « يمليخا » من الكهف باحثا عن طعام له ورفاقه ،

فيعود ويخبرهم أن كل شيء تغير فى الخارج ، فينظرون إلى أنفسهم فيجدون أن كل شيء قد تغير حولهم : طالت لحاهم وشعورهم وأظافرهم ، وبليت ثيابهم وتغيرت العملة ، ويصل خبر هؤلاء الفتية إلى الملك المسيحى (تيزوسيس) الذى كان يحكم الامبراطورية الشرقية ، فيستدعيهم إلى قصره وهناك يلتقى (ميشلينيا) هو و (بريسكا) ابنة (دقيانوس) التى كان يحبها وتحبه ، إلا أنه يكتشف أنها ليست نفس الفتاة التى عرفها من قبل ، فهذه لاتتذكر شيئا مما يسرده عليها ، ولا تتجاوب كما كانت تتجاوب معه من قبل ، بل انها لاتعرفه على الاطلاق ، فعلم إنها تشبهها تماما وكذلك (يمليخا) يكتشف أن قطيع أغنامه قد باد ، ويعلم (مرنوش) أن منزله قد تهدم وضاعت معالمه وأصبح مكانه سوق للرماح .

ولكن (مشلينيا) أراد أن يتعلق بالوهم ، فرضى أن تكون حبيبته هى بريسكا الجديدة ، التى تشبه حبيبته التى ماتت منذ قرون بينما سارع بالعودة إلى الكهف كل من (مرنوش) و (يمليخا) فلم يعد يربطهما بالحياة سوى الوهم ولكن سرعان ما تبدد الوهم فى ذهن (مشلينيا) فلحق برفيقيه الى الكهف ، وما توا كلهم هناك ، وتعلقت (بريسكا) بوهم حبها لـ (مشلينيا) فذهبت إلى الكهف لكي تموت معهم ، ونلاحظ أن (توفيق الحكيم) قد التزم بما جاء فى (القرآن الكريم) من قول الله تعالى فى سورة الكهف :

﴿ أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا * إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيىء لنا من أمرنا رشدا * فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عددا * ثم بعثناهم لنعلم أى الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا * نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى * وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن

ندعوا من دونه الها لقد قلنا إذا شططا * هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا * وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيىء لكم من أمركم مرفقا * وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات الله من يهد الله فهو المهتد ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا * وتحسبهم أيقاظا وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد لو أطّلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا * كذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم ؟ قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم ، فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتكم برزق منه وليتلطف ولايشعرن بكم أحدا * إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تفلحوا إذا أبدا * وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق وأن الساعة لاريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا أبنوا عليهم بنيانا ، ربهم أعلم بهم ، قال الذين غلبوا على أمرهم لنتخذن عليهم مسجدا * سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربى أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهرا ولا تستف فيهم منهم أحدا* ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا * إلا أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا * ولبثوا في كهفهم ثلثمائة سنين وازدادوا تسعا * قل الله أعلم بما لبثوا له غيب السموات والأرض أبصر به واسمع مالهم من دونه من ولى ولايشرك في

حكمه احدا * واتل ما أوحى إليك من كتاب ربك لامبدل لكلماته ولن تجد من دونه ملتحدا ﴾[١٣] .

صدق الله العظيم

ـ وبالاضافة إلى القرآن الكريم كمصدر ، فقد لجأ (توفيق الحكيم) إلى شروح المفسرين المختلفة حول هؤلاء القديسين . وأخذ منهم اسم المكان (طرسوس) كما اختار من النائمين ثلاثة هم (مكسمليان) و (ماكلس) و (مارتنيان) ، وذلك بالأسماء التى وردت فى بعض الكتب العربية القديمة التى جعلت من (مكسمليا) مشلينيا ، ومن (ماكلس) يمليخا ، ومن (مارتينيان) مرنوش ، وربما كان للكتابة العربية ولحركة النقط والتنقيط وتغيراته وتنقلاته ماساعد على تحريف الأسماء ، أما اسم الكلب (قطمير) فقد بقى على حاله) (١٤) .

ومشلينا كان وزيرا للميسرة ، ومرنوش كان وزيرا للميمنة لدى الملك الوثنى (دقيانوس) الذى حكم الامبراطورية الرومانية الوثنية فيما بين ٢٤٩ و٢٥١ م .

أما (يمليخا) فقد كان راعيا للأغنام .

ـ وعن الفترة التاريخية التى يتعرض لها (توفيق الحكيم) فى مسرحية (أهل الكهف) نجده يتناول فترتين من الزمن : فترة ما قبل دخول الكهف وأثناء دخوله وهى فترة المسيحية أيام أباطرة الرومان الوثنيين ، ثم ما بعد الخروج من الكهف وهى فترة حياة المسيحية أيام الامبراطورية الرومانية .

ـ (وكما بعث (بيراندللو) بطله (هنرى الرابع) من أعماق القرون الماضية وملأه رغبة فى الحياة فإن (توفيق الحكيم) يبعث هو

الآخر فى أهل الكهف : ميشلينيا ومرنوش ويمليخا من أعماق الماضى البعيد ، وكما يشعر (هنرى الرابع) بالغربة والضياع واختلاط الأمر عليه . ويفضل فى نهاية الأمر ، ويعد عقله إليه أن يعيش فى الوهم ، فإن أبطال أهل الكهف يشعرون بالغربة والضياع ويفضلون أن يموتوا بين يرجعوا إلى الكهف[١٥] .

● وقد ذكرنا فى بداية الدراسة أن الدارسين والنقاد قد ركزوا على بعد الزمن ومواجهة الإنسان له وصراعه معه ، وهى الفكرة التى طرحها العمل بشكل ملحوظ ، إلا أننا وتحقيقا للهدف الذى حددناه بداية ، سنعرض لفكرة أخرى هى نفسها التى تعرضنا لها أثناء دراستنا لمسرحية (هنرى الرابع وأعنى بها فكرة (نسبية الحقيقة بين الواقع والخيال) .

باحثين عن وجهة نظر (توفيق الحكيم) حول هذه القضية ، وكيف تعرض لها وتناولها من خلال مسرحيته .

★ إن الواقع عند (توفيق الحكيم) هو الواقع المتحقق ، (أما مايقوله عنه بأنه الحقيقة فهو غيره ليس إلا الحقيقة القلبية أو الايمان ، إنه إذن ليس صراعا بين واقع وحقيقة بل بين الواقع والايمان ، بين العقل والقلب)[١٦] .

فعندما يخبر (يمليخا) زميله (مرنوش) بحقيقة الأمر الذى علمه وهو أنهم لم يمكثوا فى الكهف يوما أو أسبوعا كما كانوا يظنون بل لبثوا ثلثمائة عام ونيف لم يصدق مرنوش .

يقول يمليخا :

« إنا أشقياء .. أشقياء .. نحن ثلاثتنا وقطمير معنا .. لا أمل لنا الآن فى الحياة إلا فى الكهف . فلنعد إلى الكهف . هلم يامرنوش اليس لبعضنا الآن سميع ولا مجيب إلا البعض ، هلموا بنا رحمة بى ، أنى أموت إن مكثت هنا .

مرنوش : أنت جننت أيها المسكين !

يمليخا : لست بمجنون .. إلى الكهف .. الكهف كل ما نملك من مقر فى هذا الوجود ، الكهف هو الحلقة التى تصلنا بعالمنا المفقود ص ٩٤ .

ولذلك نرى (مرنوش) يخشى على نفسه من الجنون لأنه يواجه الحقيقة التى لايستوعبها بعقله (ليس فى طاقة رأسى تصور هذا !) ص ٩٧ وفى موضع آخر :

وأن لى عقلا قبل كل شىء . أن لى عقلا ، هاهو فى رأسى أحس وجوده وهذا الكلام الذى تقول ينكره هذا العقل) ص ٩٨ .

إن وقع الواقع على نفس (يلميخا) لمعرفته الحقيقة كاملة كونه أول من رآها بعينيه أكثر بكثير من وقعها على كل من : مرنوش ومشلينيا ، الأمر الذى دعاه وجعله مصرا على الرحيل إلى الكهف ، فهذا العالم لايستطيع العيش فيه ، فهو يشعر ويعلم مقدار الفجوة الهائلة التى تفصل بينه وبين أولئك القوم ، يقول لهما (ابقيا إذن ما شئتما فى هذا العالم لقد صرت وحيدا فيه وليس يربطنى إليه سبب ولئن كنتما لم تحسا بعد الهرم فإنى بدأت أحس وقر ثلثمائة عام ترزح تحتها نفسى) ص ١٠٧ .

ولكن (مرنوش ومشلينيا) لا يريدان الاعتراف بهذه الحقيقة ، ويريدان معايشة الخيال نفسه هربا من الواقع لأن كلا منهما مدفوع بشىء يعطيه القدرة على مغالبة الحقيقة ومعايشة الوهم ذاته .

مرنوش من أجل عودته إلى امرأته وولده حيث إنه يعزهما ويعبدهما ومشلينيا من أجل حبه لبريسكا التى رآها فى القصر ، وهى فى الواقع ابنة الملك ، وليست بريسكا الحقيقية ، لكنه يريد أن يعيش الوهم ، ويهرب من مواجهة الحقيقة .

ولقد (كان الحكيم مجتهدا فى بحثه عن الحقيقة فى تطلعه للابداع

والخلق ، وهو فى الحقيقة لم ينعزل عن الحياة ، ولم يتوقف فى الوقت نفسه عن البحث عن الحقيقة والإبداع ، وكان موقفه ومنهجه فى البحث عن الحقيقة الفكرية والفنية ، تماما كموقفه من فهم الحياة ومعالجة مشكلاتها يتسم بالتعادلية فى معناها المنظور عبر حياته)(١٧)

وعن فكرة الجنون التى تحدثنا عنها أثناء تعرضنا لمسرحية (هنرى الرابع) الناتجة عن اختلاط الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال نجد (توفيق الحكيم) يتعرض لهذه الفكرة لكشف التناقض بين الوهم والحقيقة .

فالمفارقة الناشئة عن اصطدام الحقيقة بالوهم تنتج حالة أشبه ما تكون بالجنون نفسه .

- القديسون الثلاثة (مشلينيا - مرنوش - يمليخيا) عندما يقابلون الملك يتصرفون معه وكأنه لم يمر عليهم من الزمن سوى يوم واحد ، وهم لا يعلمون أنه قد مر عليهم ثلثمائة عام ، ولذلك فإن كلماتهم وتصرفاتهم تبدو للملك جنونا مطبقا .

الملك : هؤلاء القديسون مجانين .

غلياس (يبهت) مجانين ! اللهم غفرا ؟ واين ذهبوا يامولاى ؟

الملك : ذهبوا .. أحدهم إلى بيته .

غلياس : بيته ؟!

الملك : هكذا قال ، والثانى إلى غنمه التى ترعى الكلأ !

غلياس : والثالث ؟

الملك : الثالث راح يحلق . ص ٨٣ .

واختلاط الواقع بالخيال وضبابية الحقيقة الواقعة بينهما ، هذا الاختلاط يجعل الآخرين مجرد مجانين - كذلك - من وجهة نظر (فتية الكهف) .

نجد مرنوش يرى فى كلمات غالياس جنونا مطبقا ، حيث إن غلياس

(مؤدب الأميرة) يتعامل مع مرنوش باعتباره قديسا قائلا له :

(يامن تظله هالة النور ، لقد ظهرت على الرحب بعد طول انتظار قضته الروم فى قلق ترقب عودتكم ، لا تقنط ولا تمل ، وقد ربط الله على قلبها الايمان ، غير أن الجميل فى هذا أن ظهوركم فى عصرنا نحن كأنما قد خصصتم مليكنا السعيد دون من سبقوه وأثرتم شعبه الكريم بشرف مرآكم العظيم .

مرنوش (لنفسه) أقسم بالمسيح أن هذا معتوه ! ص ٨٦/٨٧ .

- إن الجنون والإحساس به قائم بين الطرفين فكل طرف يحسب الطرف الآخر مجنونا لأن كل طرف منهما يطرح تناقضا فى الفعل وفهما للواقع يختلف عن فعل الآخر وفهمه .

— وربما القرار الذى اتخذته (بريسكا) فى نهاية المسرحية - بالدخول إلى الكهف لكى تكون بجوار القديس (مشلينيا) الذى أحبها وأحبته ، هذا القرار فى حد ذاته يعد فعلاً مجنوناً ، جاء نتيجة لتلك الحالة التى تاهت فيها الحقيقة وغابت أثناء اختلاط الواقع والحلم ، الحقيقة والوهم ، وخاصة أنها قد رأت - من قبل - حلماً مضمونه أنها ستدفن حية ، ونراها وكأنها تسعى إلى تحقيق الحلم المجنون ، وخاصة أن العراف كان قد أخبرها بأنها تشبه القديسة (بريسكا) التى ماتت منذ ثلثمائة عام .

غلياس : من يدرى يامولاتى ، قد تكونين أنت أيضاً كما كانت وتصدق فيك نبوءة العراف .

الأميرة : (فى تهكم) أنا ، قديسة ؟ كل شىء إلا هذا .

غلياس : هذا ليس بكثير على ...

الأميرة : كلا . لست أريد هذا . ليس هذا حلمى ص ٦٤/٦٥ .

● وتظل فكرة الحلم مسيطرة فى أذهان الرجال الثلاثة (مرنوش - مشلينيا - يمليخا) بعد عودتهم إلى الكهف مرة ثانية ، وعن إرادة

حرة واختيار إرادى ، وينتج عن هذا الاختلاط غياب الحقيقة وعدم وضوحها - على الأقل بالنسبة لهم - فعقولهم لا تستطيع استيعاب ما حدث بشكل منطقى ، فبدا وكأنه حدث فى الخيال كحلم .

مرنوش : (فى صيحة) آه .. أهذا حلم ؟!

مشلينيا : مزعج كما ترى ..

مرنوش : أحلم هو أم حقيقة ؟!

مشلينيا : حقيقة .

رنوش : نعم .. لقد خرجنا حقيقة ثم عدنا .

مشلينيا : متى ؟! إنك لفى بحران أيها المسكين . ص ١٧٤ .

ثم فى موضع آخر :

مشلينيا : نعم .. هو حلم كالحقيقة .

يمليخا : وواضح جلى كأنه حقيقة .

مرنوش : مشلينيا .. مشلينيا . كيف عرفت أنه حلم ؟!

مشلينيا : إن لم يكن مارأينا حلماً .. فنحن الآن فى حلم .

مرنوش : ولم نكون الآن فى حلم ؟!

يمليخيا : نعم .. نعم يارب ، ماالحد الفاصل بين الحلم والحقيقة ؟ لقد اختبل عقلى ، رحماك أيها المسيح .

مشلينيا : أتريد أن تقول إنا عشنا ثلثمائة عام فى الحقيقة ؟!

مرنوش : ثلثمائة عام !!

مشلينيا : الحلم وحده هو الذى يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها . ص ١٨٠ .

● اكتشاف الشخصيات للحقيقة :

١ - اكتشفها الراعى (يمليخيا) عندما خرج ولن يجد غنمه ولم ير الحال كما تركه ، بل كل شىء قد تغير .

٢ - اكتشفه (مرنوش) عندما ذهب إلى إبنه وامرأته فلم يجد

بيته وعلم أن ولده مات ، وكذلك امرأته ، بل أنه وجد عبارة على قبر ولده تقول : (مات شهيداً فى سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم) ص ١٢٠ .

ولذلك فإنه يتخذ نفس الموقف الذى اتخذه من قبل يمليخيا : قائلاً :

(ولدى قد مات ولا شىء يربطنى بهذا العالم ، هذا العالم المخيف . نعم صدق يمليخيا . هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . إن هذه المخلوقات لاتفهمنا ، ولا نفهمها وهؤلاء الناس غرباء عنا ، ولا تستطيع هذه الثياب التى نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم) ص ١٣٣ .

ويقول : (أنا ملك التاريخ ، ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن ، فالتاريخ ينتقم ..) ، ص ١٣١ .

٣ ـ اكتشفها (مشلينيا) ولكن متأخراً ، وعندما يكتشفها يصرخ :

(إن بريسكا ليست هى بل واحدة غيرها) (أين نحن الآن ، أحلام الكهف أهى أحلام الكهف ؟! أأنا فى حقيقة ؟ أأنا فى الكهف ؟ وما هذه الأعمدة ؟ « يتخبط بين الأعمدة » إلىَّ يامرنوش .. يامليخا . إنا لا نصلح للحياة .. إنا لا نصلح للزمن .. ليست لنا عقول .. لا نصلح للحياة) ص ١٥٤ .

ولكنه يحاول الهروب من الحقيقة ولو للحظات قليلة بحجة البحث عن السعادة الوقتية يقول ؟:

مخاطباً (بريسكا) : (إنى لأعترف بأنى لا أرى شيئاً الآن ولا أعى أية حقيقة . إنى كإنسان يعميه نور . نور كثير وسط عالم من الأحلام ، فمهما أرى أو أسمع من حقائق هائلة فهى عندى بسمات أو نسمات تمر دون أن تترك أثراً فيما أنا فيه ما هى الثلثمائة عام ؟! وما

هى تلك البراهين التى تستطيع أن تثبت لى أنك لست إياها ؟؟ وما ذلك الويل الرهيب الذى يتربص بى إذ ينكشف لى أنك امرأة أخرى وأن بيننا هوة ؟ كل هذا لا يهمنى الآن لأنى عائش الآن فى حقيقة واحدة : أنى سعيد هنا .. وأن قلبى هنا) ص ١٦٦/١٦٧ .

ــ ولأن (مشلينيا) ينظر إلى الحقيقة بفهم نسبى لها وليس بفهم مطلق .. فإنه سرعان مايعود إلى الاستسلام للواقع هرباً من الوهم الذى يحاول أن يحيله إلى حقيقة يسعد بها لقد أرادت (بريسكا) الجديدة أن تضعه وجها لوجه أمام الحقيقة الواقعية ، حتى يستيقظ من حلمه الغريب .

بريسكا : إن بريسكا ابنة دقيانوس .. خطيبتك التى تهواها ماتت منذ ثلثمائة عام .

مشلينيا : « بغير فهم » ماتت ؟!

بريسكا : نعم ، عذراء كما تركتها ، وقد حافظت على العهد المقدس وظلت طول حياتها تقول : إنها تنتظر .. تنتظر ، تنتظرك أنت بالطبع حتى تعود . ص ١٥٠

ولذلك نراه يعترف بالمصير إيماناً منه بأن للحقيقة وجهاً واحداً عليه أن ينظر من خلاله ويستسلم . يقول :

(لقد فات زمننا ونحن الآن ملك التاريخ .. ولقد أردنا العودة إلى الزمن ، ولكن التاريخ ينتقم .. الوداع » ص ١٧٠ .

● **نسبية الحقيقة وعدم استيعاب مايحدث فى الواقع :**

١ ـ بالنسبة لـ(يمليخيا) نجده يقول فى نهاية المسرحية وأثناء موته داخل الكهف .

(الوداع .. أشهد الله والمسيح .. أنى أموت ولا أعرف إن كانت حياتى حلماً . أم .. حقيقة) ص ١٨٠ .

٢ ـ بالنسبة لـ(مرنوش) يقول وهو يحتضر :

(مشلينيا .. ضع يدى اليسرى فى يد يمليخيا .. مات المسكين .. ولم يعرف الحقيقة .. ومع ذلك .. هل عرفناها نحن ؟؟) ص ١٩١ .

٣ ـ وبالنسبة لـ«مشلينيا» يقول :

(لقد فقد مرنوش البصيرة .. إنا لسنا حلماً .. لا ... بل الزمن هو الحلم .. أما نحن فحقيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون ـ بل هو حلمنا نحن نحلم ، الزمن هو وليد خيالنا وقريخننا ولا وجود له بدوننا) ص ١٩٤ .

وفى موضع آخر :

(إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب . ولا يمكن كذلك ألا تكون هناك حقيقة .. « لحظة » أشهد الله أنى أموت مؤمناً .. أشهد المسيح أنى أؤمن بالبعث .. لأن لى قلباً يحب) ١٩٥ .

٣ ـ بالنسبة للملك بعد موت القديسين فى الكهف نراه يقول :

الملك : عجبا .. أنائمون هم الآن ؟؟

الراهب « الأول » : كلا .. أيها الملك . بل هم ميتون حقيقة وسيصعدون إلى السماء

غالياس : نعم يامولاى .. لقد ماتوا حقاً وسيصعدون إلى السماء .

الملك : عجبا .. أيكم أصدق إذن ؟؟ ص ٢١٤ .

وكما هو واضح ، فإن كل شخصية تنظر إلى الحقيقة نظرة خاصة ، منطلقها الأساسى حالة الاصطدام بالواقع ، واستيعاب مايحدث فيه من أشياء ... ولا نجد للحقيقة وجها واحداً ، بل وجوه متعددة ، فالحقيقة بالنسبة لـ«يمليخيا» تائهة تماماً ، بالنسبة لمرنوش فإنه لا يعرف أين هو .. وبالنسبة لـ«مشلينيا» فإنه يتصور أنه ورفاقه هم الحقيقة نفسها ، أما الزمن فهو الحلم لأنه زائل .

وهذا يتضح فى قوله :

(إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب) .

إن الإنسان لا يملك تلك الحرية التى تبيح له التواؤم مع الواقع بالشكل الذى يريده لنفسه بعيداً عن القيود الأخرى المتمثلة فى الزمن ، أو الحلم أو الوهم ، فحرية (الإنسان يقابلها قيد الزمن ، ولا فكاك لأحد من هذا القيد لأن الحرية محكومة بزمانها ومكانها أو هى محاصرة من العالم الخارجى ، وأن وجودها المطلق لا يتحقق إلا داخل النفس : فإذا خرجت إلى الوجود فعليها أن تنزلق فى هوادة حتى لا تتهشم نتيجة للصدام المروع بالضرورة)[١٨] .

« لقد وفق توفيق الحكيم توفيقاً كبيراً فى استخدام هذه القصة للتعبير عن كنة الحياة ، وحقيقتها الأولية ، والحياة ليست جوهراً يحرص عليه الناس لذاته ، بل هى مجموعة من الروابط والعلاقات بحيث إذا ضاعت تلك الروابط والعلاقات وانمحت من تاريخ الإنسان لم يعد لهذه الحياة معنى ولا قيمة)[١٩] .

قضايا الانسان المعاصر فى مسرحيات « على سالم » القصيرة

فى منتصف الستينيات ظهر (على سالم) كواحد من الكتاب المسرحيين الذين يلتزمون بصدق الكلمة ، كتب العديد من المسرحيات ذات الاتجاه المميز ، فاستخدم الفانتازيا فى مسرحية « الرجل اللى ضحك على الملايكة » ومسرحية « ولا العفاريت الزرق » ، وكتب مسرحية « الناس اللى فى السما الثامنة » وذهب إلى الأسطورة مرة فى مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » وتأثر بنكسة ١٩٦٧ م فكتب مسرحية « عملية نوح » ، وكذلك فى حرب الاستنزاف كتب مسرحية « أغنية على الممر » ثم كتب مسرحية : «عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية : « الملوك يدخلون القرية » وفى الثمانينيات كتب مسرحية : بكالوريوس فى حكم الشعوب » ومسرحية : « الملاحظ والمهندس » ١٩٨٠ ، والمتفائل ١٩٨١ ، وكان قد كتب قبل ذلك مسرحيتى « الكاتب والشحات » و «البوفيه » .

وأعمال « على سالم » المسرحية تكشف مدى ارتباطه ـ ككاتب ـ بالواقع المصرى والإنسان المصرى . والإبداع لديه مرتبط بالتاريخ . بمعنى أنه يعبر عن مراحل التطور المتعددة فى الواقع المصرى ، وما تتركه هذه المتغيرات من مظاهر وما تفرزه من ظواهر ، تنعكس أولا

وأخيرا على الإنسان المصرى وسلوكه ، وأحاسيسه ومشاعره .

وبالنظر إلى الإنسان عند (على سالم) يتضح مدى اهتمامه به ، طارحا من خلاله قضايانا المعاصرة ، التى هى وليدة ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية معا ، وسوف نبحث عن هذا الارتباط من خلال تحليلنا لمسرحياته ذات الفصل الواحد . دون قصد إلى النقد بل إلى التقديم والتعريف .

والكاتب يتناول فى مسرحياته عددا من قضايانا المعاصرة منها :

قضية الحرية ويعالجها من خلال مسرحية « البوفيه » .

وقضية الأمن والأمان ويعالجها فى مسرحية « الملاحظ والمهندس » .

وقضية الصحافة وشرف الكلمة فى مسرحية «الكاتب والشحات » .

وقضية السلطة والتواصل والانقطاع بين الإنسان وهذه السلطة . ويتصدى لها فى مسرحيته الأخيرة « المتفائل » .

وكلها قضايا حيوية ، معاصرة تشغل الناس .

البوفيه :

تناقش هذه المسرحية حرية الإنسان (حريته التى هى حق من حقوقه الشخصية فهى ليست منحة من الذين يملكون منعها قهرا ومنحها مزاجا) من خلال المؤلف ـ بطل المسرحية ـ الذى يتقدم إلى مدير أحد المسارح بنص يوافق المدير على عرضه شريطة أن تحذف كلمة واحدة جاءت فيه وهى كلمة « ابن الكلب » ؛ فلا يوافق المؤلف

ويعد هذا عدوانا على حريته فى التعبير مما يتعارض مع تكوينه النفسى والفكرى .

يقول : أنا مش مصور فوتوغرافى .. أنا باعمل حاجة تانية خالص ، أنا بفك حياتنا وأركبها على مزاجى .. بطريقتى .. بتطلع حاجة ثانية ، حاجة مختلفة خالص .. لكن لو دققت فيها تلاقيها هى هى !!

لقد لخص (على سالم) مفهومه للعملية الإبداعية عند الفنان الملتزم فى كلمات قليلة صادقة . ولأن المدير (ممثل السلطة) لايعجبه هذا الأمر يقع المؤلف فى حالة من الحصار النفسى ، الذى يؤدى به - فى النهاية - إلى الانهيار التام .

يقول البطل : أنا حر .

المدير : نعم .. ؟ انت إيه؟!

البطل : أنا حر .

المدير : كلمة مالهاش معنى .. ماكل الناس أحرار .

البطل : أنا حريتى من نوع تانى ، أنا حريتى أننى أوريهم حريتهم .

المدير : مين اللى اداك الحق ده ؟!

البطل : (متضايقا) .. مش عارف .. أرجوك الأباجورة تاعبة عينى .

المدير : بتكتب ليه ؟

البطل : مش عارف !

المدير : بتكتب لمين ؟

البطل : مش عارف !

ويستمر المدير فى إحكام الحصار حول « المؤلف » إلى أن يفقده الإرادة ، وهو كما نعلم من خلال المسرحية قوى الإرادة حتى ينتهى إلى حالة من حالات الإنهيار التام ، فهو على استعداد لأن يفعل أى شىء يخرجه من الحالة التى أوقعه فيها المدير ، عندما سلط ضوء الأباجورة القوى على عينيه وهو يتكلم .

ولهذا الموقف الذى رسمه « على سالم » ؛ صورة نفسية أوضحتها مدرسة « التحليل النفسى » ، هى أن المؤلف - فى المسرحية - قد انتابته الحالة التى تعرف فى علم النفس الحديث بالفوبيه أو المخاوف المرضية ، وهى هنا فى « البوفيه » تتمثل فى الخوف من الضوء الساطع . وتفسير ذلك - دارميا - هو أن هذا الخوف - فى حد ذاته - رمز لصراع فى نفس المؤلف ، بطل المسرحية ، بين اللاشعور والضمير ، من نوع الصراع الذى يحدث فى حالات الحصار ؛ وهو واقع بالفعل على بطل المسرحية خوفا من نتائج تحقيق الرغبات المحرمة المكبوتة فى اللاشعور .. وسرعان مايسقط المؤلف هذا الخوف على شىء خارج نفسه ، وهو هنا يسقطه على الضوء الساطع ، المنبعث من الأباجورة ونلاحظ أن الحوار أو بمعنى أصح : الحصار - قد إمتد تأثيره إلى الحد الذى صرخ معه المؤلف : مش عارف .. مش عارف .. مش عارف .. أرجوك الأباجورة تاعبانى ! إنه لايملك حرية أن يقول مايريد ؛ لقد فقد حرية القول وحرية الفعل !

وهو برغم انتزاع إنسانيته يحدد موقفه الصحيح - برغم الظروف التى وقع تحت تأثيرها .

يقول : أنا لازم استحمل .. فيه ناس كتير استحملت .. سقراط استحمل .. جاليلو .. الحقيقة هى الفن .. أنا لازم أكتب فن لو ما كتبتش فن حابقى مجرم .. الفنان اللى ما بيكتبش فن يبقى مجرم ..

ثم يبلور « على سالم » القضية ؛ موضحا رؤيته الواعية عندما يحدد أن الذى يجلس على كرسى السلطة ؛ يملك أن يقول نعم أولا ؛ وما دون ذلك عليه الطاعة ؛ له أن يتحكم فى كل شىء حتى حرية الإنسان طالما أن الظلم فلسفته ـ وهذا شرط من شروط تأجير « البوفيه » الذى استخدمه « على سالم » رمزا للقهر والتسلط ، من قبل الذين يجلسون على مقاعد السلطة .

ولأن المؤلف قد فهم فلسفة اللعبة «لعبة الكراسى » فقد انتهز الفرصة ؛ وجلس على الكرسى ـ رمز السلطة ـ فى غفلة من المدير فاستطاع أن يملك ما لم يستطع أن يملكه وهو بعيد عن الكرسى . ملك حق المنع والمنح . استطاع أن يمارس القهر على المدير الذى أصبح ضعيفا كذبابة ـ مادام من شروط العقد فى (البوفيه) ما يبيح له هذا .

ولأن المؤلف فى الأساس فنان ، والفن فى رأيه هو الحرية ، فلم يحاول أن يتمسك بهذا الكرسى ، فيتركه ـ ثانية ـ للمدير الذى عاد إلى ممارسة اللعبة من جديد . لعبة المنح والمنع . لعبة القهر والتسلط من أجل .. اللاحرية .

الكاتب والشحات :

وإذا كان « على سالم » قد تناول قضية الإنسان والحرية فى البوفيه ، فهو فى مسرحية « الكاتب والشحات » يناقش القضية نفسها ، ولكن من زاوية جديدة إذ يتناول الإنسان والصحافة وشرف الكلمة ، عندما تكون كالسيف ، سيف الحق ، وعندما تكون كالخنجر .. خنجر الخيانة . عندما تصبح الصحافة هى لسان السلطة بدلا من كونها لسان الشعب !!

والمسرحية تتناول أزمة ذلك « الشحات » الذى أصبح شحاذا بالصدفة ؛ وذلك أثناء مواجهته للكاتب المعروف «الأستاذ زرمبيح » الذى يوجد على قمة أكبر الأجهزة الصحفية فهو يتحدث فى الإذاعة ، والتليفزيون ، يكتب الشعر والقصة والسياسة . هو رئيس تحرير ، ورئيس مجلس إدارة ، يقرر أنه اشتراكى (بس اشتراكى وطنى مصرى . مؤمن بالعروبة مؤمن بالأديان وبالقيم الروحية ؛ مؤمن بالنيل والأرض الطيبة ، والهوا والفلاحين والعمال والرأسمالية الوطنية والجنود والمثقفين ، أنا ضد الشيوعيين فقط) .

وواضح أنه يرفع الشعارات لإرضاء كافة الأطراف ؛ فلقد كان قبل الثورة يدافع عن « الملك » ثم سبه فيما بعد !! ودافع عن (محمد نجيب) ثم سبه - أيضا - فيما بعد وكتب أجمل الكلمات عن « عبدالناصر » ؛ ثم كتب أقذر الشتائم عنه ، إنه على حال من التقلب

يظهر بها شخصيته الانتهازية ؛ وتطلعه الطفيلى على حساب صحوة الضمير وحرية الكلمة .. وصدق التعبير .

وعندما يواجهه (الشحات) فى لحظة من لحظات ثورته وغضبه مواجهة موضوعية (والشحات فى هذه المسرحية يمثل الإنسان بصفة عامة ؛ الإنسان الذى لايقبل الزيف لأن جوهره نقى ؛ ولو كشف هذا الزيف وعرفه لتخلص منه ولو بالتخلص من الحياة ذاتها ، وهذا أضعف سبيل للمقارمة ؛ وهذا ماحدث (للشحات) فى نهاية المسرحية) يفهم الحقائق .. يفهم حقيقة هذا « الكاتب » الذى كان يؤمن به فى يوم من الأيام .. يقول :

الشحات : من أكثر من ثلاثين سنة وكل كتاب البلد قاطعين تذاكر ذهاب وإياب فى كل سجون مصر .. واللى بيترفد ، واللى بيتنفى ، واللى بيتعزل .. واللى بيقعد فى بيتهم .. حضرتك ما بيحصلكش حاجة أبدا .. كل أنواع السلطة اللى عدت على مصر عارفة ومتأكدة إنك وغد .. شرير .. منافق .. جاهل .. ومع ذلك بيحموك وبيرفعوك لفوق .. دائما لفوق .. عمرك حتى ماخدت انفلونزا .. ليه ؟!

الكاتب : كل أنواع السلطة محتاجانى . الأنبيا لوجت تحكم حاتحتاجنى .

الشحات : موهوب ؟! ذكى ؟ مخلص ؟ شريف ؟!

الكاتب : لأ .. خدام وشحات .

الشحات : الحاجتين دول هم سكة السلامة .

الكاتب : أحيانا .. السلطة بتحتاج الشرفاء .. لكنها دايما عاوزة الخدامين .. دى الحقيقة اللى أنا عرفتها بدرى .. وعلى الكاتب أنه يختار وأنا اخترت .. اخترت بوعيى .. وبكامل إرادتى ..

وعندما يكتشف « الشحات » هذه الحقيقة لايملك إلا أن يطلب من « الكاتب » أن يقتله قتلا ماديا ملموسا « بالمفك » الذى أعطاه له ؛ فلقد قتله من قبل عدة مرات قتلًا معنويا نراه يعطيه المفك يقول :

ـ برافو .. أنت دلوقت معاك قلمك . قاعد على مكتبك .. والباب مقفول عليك ؛ والورق قدامك . والمطبعة بتستناك . حاتكتب وحاتشوف دلوقت بعنيك تأثير قلمك (يأمر بحزم) اكتب « وبلا تفكير » الكاتب يغمد المفك فى قلبه ؛ والشحات يطلق آهة مكتومة ويموت .

وهذا هو البعد التراجيدى فى شخصيته ؛ وذلك لأنه عرف الحقيقة ، ولم يستطع مقاومتها أو مواجهتها مواجهة فعلية لعجزه ، ففضل الموت على الحياة بدون مواجهة ويتضح من هذا أن البطل التراجيدى عند « على سالم » ليس كالبطل التراجيدى القديم الذى كان يتصارع مرة مع الآلهة ، ومرة ـ مع القدر ـ بقدرما هو هذا البطل التراجيدى الذى يتصارع مع واقعه ، ولايملك إزاءه المقاومة ؛ فيشعر باغترابه فى هذا الواقع ، فيكون الموت حلا لعذابه التراجيدى !

الملاحظ والمهندس :

فى مسرحية «الملاحظ والمهندس » تعرض « على سالم » للواقع وهو فى صراع بين ضدين ويكشف أبعاد كل منهما على حدة فيصور هذا

التعارض فى الموقفين : موقف (الملاحظ) الذى يمثل ـ فى المسرحية ـ الأصالة التى لها جذور ممتدة فى الواقع ؛ وهذه الجذور تجعل شخصيته ثابتة متزنة ؛ لايخاف من شىء فليس هناك ما يدعو إلى الخوف ، لأنه على علم بكل الظروف الموضوعية المحيطة بواقعه فهو منه وله ؛ وليس دخيلا عليه . وموقف « المهندس » الذى يمثل « المعاصرة » والذى ليس له جذور تعطية خاصية الامتداد فى الأرض ؛ ومن هنا فهو شخصية مهتزة لأنها ليست نتاج الواقع المحيط بها ، ولكنها دخيلة عليه ، هو يبحث عن أمنه الشخصى ؛ ويستخدم القوة ـ قوة السلاح ـ وسيلة لتحقيق هذه الغاية . والمسرحية تناول فنى ذكى لقضية الأمن والأمان المطروحة على الساحة الدولية .

يدخل « المهندس » على « الملاحظ » فى الاستراحة المعدة لهما معا ؛ ويغير كل شىء ، يستبدل بمفردات المعيشة البسيطة كل ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة من تطور .

المهندس : الحيطان تتلزق ورق تاخد وش زيت ، وبعدين تتلزق ورق .. الأرض تتفرش موكيت . الحوض ده يتغير .. يبقى ستانلى ستيل . ويركب على الصنبور فلتر (ميكرونايت) .

ويطلب المهندس من (الملاحظ) ضرورة التخلص من كل الأشياء التى يمكن أن تهدده ـ فيما أسماه ـ بأمنه الشخصى . ويلاحظ أن « على سالم » قد أجاد فى فنية دارمية ترجمة الخوف الذى ينتاب « المهندس » الدخيل . خوفه على أمنه وإحساسه بعدم الأمان . فى هذه المنطقة الغريب عنها .

أ ـ خوفه من وجود القصب فى حقل قريب من الاستراحة .
المهندس : أى حد يستخبى فى القصب ، ممكن يصطاد حد فينا
(الملاحظ تستولى عليه دهشة مفاجئة) .
الملاحظ : محصلش قبل كده ؟
المهندس : اللى محصلش قبل كده ممكن يحصل بعد كده .

(ب) يحمل مسدسا ؛ وعندما يسأله الملاحظ عن السبب يقول :
ـ تسليح شخصى أهم حاجة بالنسبة للإنسان هى أمنه الشخصى .
بين المصنع وبين المساكن اتنين كيلو .. ممكن حد يطلع علىّ !
ويقرر فى موضع آخر ـ فيما يتعلق بأمنى الشخصى :
ـ ما أقدرش أسيب المسائل سداح مداح .. ولابد أعمل حساب كل الاحتمالات .

(جـ) يملك رشاشا صغيرا لنفس السبب « الأمن الشخصى » ويشعر فى الوقت نفسه أن مجرد وجود السكاكين والشوك فى المنزل تعد سببا من الأسباب التى تهدد أمنه الشخصى ، وعندما يشعر « الملاحظ » بهذا يقوم بإلقاء السكاكين والشوك من النافذة ؛ والمهندس يفسر الأمر تفسيرا آخر يقول للملاحظ :
ـ ممكن تستاء منى وبعدين يتزايد استياءك ويتحول لحقد .. حقد يعمى قلبك ويشل عقلك .
ويكثف « على سالم » هذا الخوف فى نهاية المسرحية ، عندما يسأله الملاحظ :
ـ ماذا ستفعل مع العقارب ؟!
والملاحظ يستطيع أن يتخلص منها بضربة (شبشب) ويسأله المهندس فى ارتياب :
ـ يعنى لو قرصت حد .. تموته ؟!
الملاحظ : فى دقايق .. بس مش أى حد .. أهل المنطقة ـ هنا ـ

واخدين عليها .. أنا شخصيا اتلدعت منها كثير .

وعندما يسأله « المهندس » عن الطريقة التى بها يستطيع أن يتخلص منها يقول . الملاحظ : زى ماحضرتك شفت .. بالشبشب .

المهندس : بالشبشب ؟!

الملاحظ : أو بالجزمة .. أو بالقبقاب . دى الأسلحة الفعالة ..

ويمارس « الملاحظ » على « المهندس » التخويف لإحساسه بأنه لا فائدة فيه ، طالما ظل هذا الشىء يجتاح تفكيره .. (الأمن الشخصى) .. كما يراه هو .. لا كما يحدده الواقع ، وينام « الملاحظ » وهو يشعر بالأمن والأمان لأنه صاحب المكان . ولاشىء يؤرقه ، بينما يجلس المهندس على سريره ، يرفع المخدة بحذر ، ويبحث تحتها . ينقل بصره بين الجدران . ينحنى تحت السرير ويراقب أسفله يعود بسرعة لأمتعته ، ويخرج مصباحا كهربائيا صغيرا ، يمسكه بيده اليسرى ، وباليمنى يمسك المسدس ، يتذكر شيئا .. يترك المسدس ويمسك فردة الشبشب بدلا منه ، يبحث جيدا تحت السرير ، يجلس متلاحق الأنفاس .. ينظر حوله ببطء فى دائرة كاملة .. يقفز فجأة .. ويراقب مقعدا صغيرا يمسك بمسدسه فى يد والرشاش فى اليد الأخرى . ويستمر على هذه الحالة من الخوف إلى أن ينزل الستار . وسوف يفشل (المهندس) تماما فى إحداث أدنى تواصل بينه وبين الملاحظ (المطمئن) ، طالما هذا الوهم قائما على الدوام ، وهم (الأمن الشخصى)

المتفائل :

تعتمد مسرحية (المتفائل) على شخصية واحدة هى شخصية (المتفائل) ويلاحظ أن مسرح الشخصيات ـ على عكس مسرح الأنماط ـ يفترض أن الإنسان يتفاعل على الدوام مع بيئته ... ومع

واقعه بكل أبعاده ومع كل نقطة احتكاك بالواقع ترجع الشخصية إلى تعديل أفكارها والتأثير فى واقعها .

● والمتفائل فى هذه المسرحية ليس إنسانا عاديا ، لكنه عالم (حاصل) على درجتى دكتوراه ، له العديد من المحاضرات والمقالات الخاصة بحل مشاكل الإنسان ، نشرها فى البلدان الأوروبية (ألمانيا - هولندا - انجلترا - أمريكا) وهو متفائل جداً بأنه سوف يستطيع أن يقابل هذا المسؤول الكبير ويتفاءل جداً بأنه سوف يشركه معه فى حل مشاكل الإنسان . ومتفائل جداً بأنه سوف يسعد بلقائه لحاجته إلى أمثاله من المخلصين الذين يساعدونه فى حل المشاكل .. يقول : (هو مشغول جدا ، هى دى المسألة - باختصار مليون مشكلة بيصبوا عنده وتلاقيه ياعينى نفسه فى ناس مخلصين تساعده).

ـــ وهو مصر على مقابلته حتى (ولو اضطر إلى أخذ إجازة سنة بدون مرتب أو أربع سنين إعارة) .. وهو مؤمن بهذا المسئول الكبير جدا .. يقول :

- (على فكرة ياآنسة ، أنا مؤمن بيه جدا .. مش مؤمن بيه علشان الحاجات اللى عملها ؛ لأ مؤمن بيه علشان الحاجات اللى هايعملها .. هايعملها بعد مايسمعنى .. أنا عندى حلول لكل المشاكل .. وحلول مبنية على أساس علمى . الأكل والسكن والتعليم والمواصلات ؛ وكله . كل حاجة).

١ - فى محاولة أولى من (المتفائل) لكسر حدة الانتظار ومرارته ، يتوهم أن هناك صديقا قد مات فيسرد قصته على (السكرتيرة) التى تستمع إليه ولا تتكلم معه .

(وعلى سالم) لايسرد هذه الحكاية على لسان (المتفائل) بلا هدف ، بل يأتى بها من خلال شخصية المسرحية ، ليعطيها مدلولا رمزيا لمعاناة الإنسان المصرى عبر تاريخه المعاصر - خاصة المثقف -

فيبدأ به منذ الطفولة ثم الجامعة . ثم السجن بسبب أحداث (حريق القاهرة) فى يناير ١٩٥٢ ؛ ثم خروجه من السجن لكى يدخل الجيش ، ثم أسره فى معركة ١٩٥٦ م ثم سفره إلى العراق للعمل ؛ وعودته بلاشىء ثم رحيله إلى سوريا بعد قيام الوحدة بين مصر وسوريا ، ثم عودته بعد الانفصال أو ذهابه إلى اليمن لكى يشترك فى الحرب هناك ودخوله حرب ١٩٦٧ ؛ وإصابته فى مقتل . وعلى سالم يلخص تلك المعاناه التى يعانيها الإنسان المصرى فى جملةرائعة إذ يقول على لسان بطله الوهمى .. (أنا حاربت دفاعا عن حقوق الآخرين فى كل مكان . نفسى أحارب دفاعا عن حقوقى) ثم دخوله حرب ١٩٧٣ واشتراكه فى العبور وموته فى المعركة .

٢ ـ وفى محاولة ثانية من المتفائل لكسر حدة الانتظار ـ ومرارته يحاول مغازلة السكرتيرة وينجح بالفعل فى إقامة علاقة عاطفية بينه وبينها رغم صمتها الدائم ..

ونلاحظ أن (على سالم) قد استخدم فى محاولته الأولى (الرمز) لكى يبين ـ من خلاله ـ معاناة الإنسان المصرى وصموده . وهو هنا ـ فى محاولته الثانية يستخدم (الحلم) فهو من خلال تلك العلاقة العاطفية التى يتوهم قيامها بينه وبين السكرتيرة ، يسقط حلمه فى التغيير ، تغيير الأوضاع وما يتحقق معه من رفع لهذه المعاناة التى يعيشها الإنسان . من أجل تحقيق طموحاته .. يحلم معها فيما يريد أن يكون بالفعل ويدور فى لاشعوره يقول :

ـ (كل ولد من ولادنا هاياكل بيضة مسلوقة كل يوم الصبح .. هانصيف كل سنة . وهانشتى كمان ، إحنا والولاد هانتمتع بكل شىء مش هايبقى فيه حفر فى الشوارع علشان حد يقع فيها . الكتب هاتبقى رخيصة جدا والمزيكة مرتباتنا هاتكفينا وهاندخر منها كمان .. والأولاد هايطلعوا أحرار ، لأنهم هايتربوا فى مجتمع ديمقراطى

حقيقى .. العلاج مجانا ـ مفيش خوف من المرض ـ أنا مش بكلمك عن مجتمع خيالى هو ده هايبقى حال مجتمعنا بعدما أقابله . التغييرات دى كلها مش هاتاخد وقت طويل !).

وهو متفائل حتى فى حلمه ؛ وفى خضم حالته تلك من الإنتظار ومرارته وحلمه وخيالاته .. يفقد كل شىء حتى إنه يسأل نفسه لم جاء لمقابلة هذا المسؤول الكبير ؟

ويقرر فى النهاية ـ أيقتحم المكتب لكى يقابله ، وينتهى يأس الانتظار ، ولكن المفاجأة تصفعه : « لا أحد .. لاشىء .. لامكتب .. لامقاعد .. جدران فقط .. أرض وسقف .. لا أحد .. لاشىء .. لاشىء . »

ويصاب « المتفائل » بحالة من الذعر تؤدى إلى موته ، ليفقد كل شىء بما فى ذلك الحياة فليس للحياة قيمة ؛ طالما أنه لا طموح فيها .

« أبوالعلا السلامونى »

ومحاور مسرحه الثلاثية

● بداية أحب أن أحدد أن الفن ـ على وجه العموم ـ لابد أن يعبر تعبيرا صادقا عن الواقع الشامل بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وإذا لم يحقق تلك الغاية ـ غاية التعبير الصادق عن طريق تجميع مبعثرات الواقع وإعادة صياغته من جديد ـ فقد فَقَدَ ـ فى المقام الأول ـ روحه ، وفاقد الروح لايملك العطاء ، لأنه لا يملك الحياة .

● ونلاحظ أنه فى الفترة الأخيرة كثيرا ما يردد البعض ونردد مع هذا البعض أن هناك (أزمة مسرح) .. ورغم أن هذا التعبير قد أصبح ـ على حد تعبير أحد النقاد ـ مبتذلا من كثرة ترديده بمناسبة ودون مناسبة (١) إلا أننا لابد أن نعترف بأن هناك أزمة بالفعل ..

وعندما نقول أزمة فمن الضرورى أن نحدد أين يكمن الداء ؟؟ هل الأزمة أزمة نص ؟ أم أزمة ممثل ؟ أم أزمة مخرج ؟ أم أن الأزمة وراءها سبب آخر غير كل هذا ؟؟

لابد من تشخيص عناصر اللعبة المسرحية حتى نعرف حقيقة هذه التسمية .. وكنتيجة من نتائج استقراء الواقع المسرحى الآنى نقول : إن الأزمة ليست أزمة نص مسرحى وليست أزمة ممثل وليست أزمة مخرج ، بل هى بمعنى أشمل أزمة مجتمع ، مجتمع تملكه وتتحكم

فيه تلك الفئة الجديدة ممن يملكون المال ، لا يهمهم الفن الصادق فى شىء بقدر ما يهمهم الربح من ورائه ، فتحول المجتمع المصرى عن طريق هذه الفئة ـ كنتيجة من نتائج الانفتاح الاستهلاكى إلى مجتمع طفيلى مما أدى ـ بالضرورة ـ إلى ظهور فن طفيلى ، وهو ما أصطلح على تسميته (بالمسرح التجارى بوجهه القبيح) ، وبفضله تحول الفن إلى سلعة لابد أن تحقق فى النهاية الربح ، فالفن طالما ملكته وهيمنت عليه تلك الفئة التى تملك المال فلن تتعامل معه معاملة من يعرف وظيفته ، بل معاملة من يعرف قانون العرض والطلب والمكسب والخسارة ، فيصبح الفن بخصائصه ـ تلك ـ فى واد ، ويصبح الجمهور فى واد آخر !! فلا يتحقق الالتقاء بين من يبدعون ومن يبدع من أجلهم ، ونتيجة لهذا الانفصال بين طرفى اللعبة ظهرت الأزمة بأبشع صورها ، ونقول إنه من أجل أن يتألق المسرح المصرى فى تسعينيات مصر بثوابتها السياسية والاقتصادية ، فلابد أن تتحقق شروط بقيامها يتحقق التألق المنشود ـ وعلى رأس هذه الشروط :

● أولا : تحقق الديمقراطية بمعناها الشمولى الواسع ، تلك الديمقراطية التى توفر للكاتب حرية التعبير .

● ثانيا : التخلص من التحفزات الرقابية التى تمنع أعمالا جادة لكتاب يعرفون أن للكلمة دور .

● ولعل أبرز مثال نطرحه هنا ـ تأكيدا لما ذهبنا إليه ـ أن كاتبامثل (السلامونى) لم تعرفه الساحة المسرحية الرسمية (وأقول الرسمية

اضطرارا للتعبير عن تلك المركزية القاتلة التى لاتعترف للكاتب بحق الوجود إلا إذا قدمت أعماله من خلال مسارح القاهرة) كاتبا إلا فى عام (١٩٨٣) عندما قدم له المسرح الحديث مسرحية (الثأر ورحلة العذاب)[٢] علما بأنه كان قد كتب من قبل العديد من المسرحيات الجادة ومنذ فترة طويلة ترجع إلى عام (١٩٦٦) م حيث كانت مسرحية (الحريق) [٣] ثم (أبوزيد فى بلدنا)[٤] عام (١٩٦٩) م و (حكاية ليلة القدر) [٥] عام ١٩٦٨ م ، وتأكيدا على هذا فإن مسرحيته الصادرة عام (١٩٨٥) م وهى (سيف الله) كان قد كتبها عام (١٩٦٦) أى مايقرب من عشرين سنة كاملة[٦] .

● كيف إذن يكون صحيحاً أن نقول إن هناك أزمة مسرح ؟؟ سببها قلة النصوص !! قد يكون المقصود هو قلة النصوص الرديئة والله أعلم !!

وعليه فإن القول بأن (السلامونى) يعد كاتبا من كتاب الثمانينيات قول فيه ما فيه من إجحاف ومغالطة ذلك أنه ـ كما رأينا ـ متواجد فى حقبتين متتاليتين من تاريخنا المعاصر الستينيات والسبعينيات ، ولكن لأن المناخ المسرحى المتكامل فى بلدنا فى حالة من حالات الغياب أو قل (الغيبوبة) فقد ظل السلامونى غائبا ـ بالتالى ـ وأعنى بغيابه (الغياب الرسمى) ..

● ومن الملاحظ فى مسرح (أبو العلا السلامونى) ـ وفى المدار الخاص بإبداعه ـ أنه لجأ إلى استخدام (التيمات الشعبية) ـ كما سوف نوضح بعد قليل ـ فى أعماله الأولى التى كتبها فى فترة الستينيات ثم تلتها أعمال أرادت أن تقيم علاقة جدلية بين تلك

النيمات الشعبية والتاريخ ، ثم تلتها مرحلة ثالثة كان أساسها هو تأصيل مفهوم معاصر للبطل التراجيدى .

وإجمالا لما سبق طرحه ، يمكن أن نحدد تلك المحاور التى يستند إليها مسرح (السلامونى) فى ثلاثة محاور رئيسية :

- ■ أولا : استخدام التيمات الشعبية .
- ■ ثانيا : إقامة العلاقة الجدلية بين التراث الشعبى والتاريخ .
- ■ ثالثا : تقديم بطل تراجيدى معاصر .

(أ)

● فى المحور الخاص باستخدام التيمات الشعبية ، نراه واضحا فى مسرحية (الحريق) والتى كتبها عام (١٩٦٦) م ، وفيها يستخدم (الطقس الشعبى) الخاص بعملية إحراق (الألمبى) أثناء الاحتفال بشم النسيم ، والألمبى هذا يرمز إلى اللورد (اللينبى) المعتمد البريطانى فى مصر عام ١٩١٩ م وما بعدها فلقد أعطى أوامر النفى لزعماء الثورة ، وعند مغادرته لبورسعيد سنة ١٩٢٥م قام الأهالى بصنع دمية كبيرة وأشعلوا فيها النيران رمزا للتخلص من كل قهر وقضاء على أى ظلم ..

● واستخدم (السلامونى) كذلك ـ الأسطورة الشعبية المعروفة بين الناس وتحكى عن هبوط بغلة من السماء تحمل خرجين بأحدهما كنز ، والآخر رأس قتيل والمطلوب ممن فتحت له طاقة القدر أن يغسل رأس القتيل مقابل أخذ الكنز ، وترمز إلى حلم الفقراء فى الثراء والصعود برغم الوسائل الملوثة ، وهذا ما تم طرحه من خلال مسرحية (حكاية ليلة القدر) والتى كتبها عام ١٩٦٨؛ م ..

● ثم يتناول حلم أهل القرية فى عودة شخصية (أبوزيد الهلالى) لإنقاذهم من تلك المتاعب التى يتعرضون لها وهى متاعب شتى ،

وحين يجىء (أبو زيد الهلالى) يتضح لهم أنه عاجز مثلهم بالضبط عن حل تلك المتاعب ..

هذا ماقدمه من خلال مسرحيته (أبوزيد فى بلدنا) عام ١٩٦٩ م .

(ب)

● وفى المحور الخاص باقامة العلاقة الجدلية بين التاريخ والتراث الشعبى نقول إنه فى مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم)[٧] يأتى بعبدالله النديم متنكرا ومعه تابعه (حسن) فى زى فنانى خيال الظل أو الأراجوز ويبدأن الإعلان عن فنهما بأسلوب السامر الشعبى والتشخيص أى تشخيص ما حدث من وقائع للثورة العرابية بصورة بسيطة ويشترك معهما الفلاحون ، كما يشترك أعيان القرية فى تشخيص البشوات ، وكل هذا يتم والسلطة مازالت تبحث عن (عبدالله النديم) .

وفى مآذن المحروسة [٨] يتناول الكاتب ثورة القاهرة الأولى ضد حملة (نابليون) على مصر والشام ، وذلك من خلال استخدام المحبظين الشعبيين أمام سارى عسكر الفرنسيس (نابليون بونابرت) فى القاهرة عام ١٧٩٨ م .

(جـ)

يقدم (أبو العلا السلامونى) أكثر من بطل تراجيدى فى مسرحياته التاريخية (محمد على) فى مسرحية (رجل فى القلعة) ويعقوب صنوع فى مسرحية (أبو نظارة) وأمرؤ القيس فى مسرحية (الثأر ورحلة العذاب) وخالد بن الوليد فى مسرحية (سيف الله) ..

أبطال تراجيديون يقول عنهم (السلامونى) إن لهم سقطاتهم التاريخية ، وكلها سقطات تنتج من خلال مواجهة البطل لقوى أكبر منه وهذا يتشابة تماما مع العصر الذى نعيش فيه حيث الآن قوى ضخمة ممثلة فى الصهيونية والاستعمار ، والامبريالية والقوى

الداخلية المتعاونة معها (مستغلين .. طفيليين .. الخ) تلك هى تراجيديا العصر الذى نعيش فيه [٩] ..

ونرى أن البطل التراجيدى عند (السلامونى) ليس بطلا مفردا داخل العمل المسرحى الواحد ، بمعنى أن العبء التراجيدى يمكن أن يشارك فى حمله أكثر من شخصية ، ففى مسرحية (سيف الله)نجد (خالد بن الوليد) فى وضع تراجيدى مثلما نجد (عمر بن الخطاب) . وهو يطمح من خلال هذه المسرحية إلى ايجاد رؤيا تراجيدية تاريخية تكون على حد تعبيره (طريقا للبحث عن رؤى تراجيدية أصيلة فى تاريخنا العربى والإسلامى تعبر عن الصراع المأساوى فى واقعنا المعاصر بقصد إعادة النظر فى صياغة العقل العربى والوجدان العربى صياغة جديدة ، بما يحقق التوازن المفتقد بين جموع الذات الفردية من جانب ، وطموح القضية الجمعية من جانب آخر ، علاقة التوازن هذه التى اختلت خلال فترات هامة من تاريخنا وأدت إلى مايسمى (بالسقطة التراجيدية) القومية لبعض أبطالنا التاريخيين)[١٠] .

وهذا ما قدمه ـ من قبل ـ فى (رواية النديم عن هوجة الزعيم و « الثأر ورحلة العذاب و (رجل فى القلعة) .. ففى رجل فى القلعة نجد (محمد على) فى وضع تراجيدى مثلما نجد (عمر مكرم) .. فها هو (محمد على) يعيش مأساة كونه كان يمكن أن يكون محررا أو رائدا لبناء عصر جديد ، لولا أن استعاض عن ذلك بالبحث عن تحقيق الطموحات غير المجدية ، و (عمر مكرم) مأساته أنه لم يستطع أن يتصدى لمحمد على حتى يسير على الطريق الذى اختاره من البداية وطلب من الزعماء أن يلزموا بالسير فيه ..

وامرؤ القيس فى مسرحية الثأر ورحلة العذاب بطل تراجيدى يحمل أبعاداً جديدة لمفهوم البطل التراجيدى فهو يتلاقى ما يعرف (بالإرادة

الحرة) لأن تلك الأبعاد هى نتاج الواقع المعاصر بقضاياه ومشكلاته ، وما هو الا وسيلة لفضح تلك القضايا وطرح المشكلات من أجل اتخاذ موقف تجاهها ـ فالكاتب استدعى شخصية (امرؤ القيس) الشاعر الصعلوك بن الملك حجر بن عمرو كى يحمّلها قضايا الواقع المعاصر ، وهذا ما يُعرف بإعادة صياغة التراث أو اكتشافه من جديد ، فالمسرحية تقدم لنا قضايا كثيرة على جانب كبير من الأهمية وضرورة الطرح ، وأهمها ضرورة استمرار النضال والصمود فى مواجهة كل من يعبث بالعدل والحق والحرية ، وكل ما من شأنه أن يفقد الإنسان وجوده وقيمته ، هذا على المستوى الخاص وتطرح على المستوى العام قضية الدول الفقيرة والنامية فى مواجهة القوى الكبرى ، وما تمارسه تلك القوى من وسائل فرض السيطرة والنفوذ والاستغلال على حساب الدول الفقيرة لمصالحها الشخصية ..[11] .

○

● إن السؤال الذى يطرح نفسه أمامنا الآن هو هذا :
لماذا يلجأ (أبو العلا السلامونى) ومعه كتاب آخرون إلى اتخاذ التراث مادة للكتابة المسرحية ؟؟

أقول إن اللجوء إلى التراث أيا كان نوعه ومصدره ، تاريخيا أو شعبيا ، أو أسطوريا ، كان محاولة للخروج من أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية عجز عن تناولها هؤلاء الكتاب .. ونحن نتفق مع ما ذهب إليه (حسن عطية) من أن الالتجاء إلى التراث (الفرعونى أو الأغريقى أو الإسلامى ليس عيبا فى حد ذاته ، ولا يعد تخلفا عن ركب التقدم المسرحى نحو قضايا الواقع المعاشة ، بقدر ما تكمن القضية فى الموقف الفكرى وراء الالتجاء إلى هذا والذى قد يكون هروبا فكريا أو رقابيا وهو ما ينسحب أيضا على الأطر الفنية

المحتضنة لتلك الرؤى والمواقف ، سواء كانت أطرا واقعية أو تعبيرية أو رمزية أو غيرها)[١٢] ..

● والسؤال الذى طرحناه ربما تكون الإجابة عليه متعددة ومختلفة فى وجهات النظر ، فقد يرفض البعض هذا الاستخدام ويعده خروجا على مقتضيات الدخول إلى الواقع فى قضايا تصادمية [١٣] ..

وقد يراه البعض الآخر انسحابا أمام التصدى لتلك السلبيات التى عانى منها المجتمع المصرى ويعانى منها اليوم ، من منطلق أن المسرح أداة للتغيير[١٤] ..

وقد يؤيده البعض على اعتبار أن هذا الاستخدام يعد على حد تعبير (سعد أردش) ، (قناعا يناقش الكاتب من خلاله الظروف التى تشكل البنية السياسية للواقع المطروح) [١٥] وقد يراه البعض محاولة لغرس الواقع فى التاريخ المسجل والذى يتم تسجيله بغية الاحتفاظ بحقائق الأحداث [١٦] ..

●● ونقول إن هناك أسبابا عديده على أساسها لجأ (السلامونى) إلى اتخاذ التراث أداة للكتابة المسرحية منها :

وجود ظروف موضوعية تحتم على الكاتب أن يبحث لأفكاره عن قوالب تستوعب أطروحاته المعاصرة . وبالطبع فإن علاقة الكتاب بالتراث تختلف فيما بينهم من حيث مدى الغنى والشمولية والإحكام وانماط التعامل والكاتب يملك تلك الحرية فى أحقية اختيار القالب الذى يراه مناسبا لاستيعاب تجربته الفنية سواء كان هذا القالب يحدده منظور شعبى أو فلسفى أو دينى أو تاريخى .. الخ لكن المهم هو كيفية التعامل مع التراث .. درجة التواصل التام مع التراث .. ودرجة الانفصال التام عن التراث ..

فنجد ـ كمثال ـ أن (صلاح عبدالصبور) عندما تعامل مع التراث كان له نظرة محددة فى استخدام التراث وهى ضرورة أن

يرتدى التراث برقع الحداثة ، بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث ثم التعامل معه ، وتلك وجهة نظر ثورية وموضوعية ، ونرى أنه على كاتب المسرح عندما يتعامل مع التراث أن يكون .

أولا : واعيا بذلك التراث وعيا كاملا ، ثم تأتى بعد ذلك الصياغة الجديدة للمادة التراثية وهذا ما فعله (توفيق الحكيم) فى مسرحية (أهل الكهف) فلم يتناول القصة من أجل أن يرسخ المغزى الذى ترويه القصة ، ولكنه اتخذ إطار هذه القصة منطلقا إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن ، وهذا ما يقصد بوعى الكاتب بالتراث ..

ثانيا : أن يملك وعيا كاملا أيضا بواقعه الآنى ، ويمزج هذين الوعيين فتكون المعالجة العصرية للتراث .

ومحمد أبو العلا السلامونى (يتميز بقدرة على التقاط الشخصيات والمواقف المثقلة بعناصر الصراع والمأساة من تراثنا العربى والمصرى ، وإعادة صياغة شروط وجودها بحيث تحمل هموما معاصرة ، امتدادا لألفريد فرج ، ومسرحه على نحو من الأنحاء ، ذو حس درامى يقظ وقدرة واضحة على البناء »(١٧) ..

● وفى النهاية نرى أن (السلامونى) يلج المنطقة الصعبة فى تعاملاته مع التراث حيث إنه أختار فى أعماله التراجيدية (التراث التاريخى) محاولا من خلاله أن يعمق ذلك الوعى فى نفس المتلقى (المشاهد) ويرسخ فى ذهنه وعيه بالتاريخ .. وأقول إن (التراث التاريخى) هو المنطقة الصعبة ، ذلك لأن استخدام التراث الشعبى - كمثال - يعتبر قريبا من روح الناس ووجدان الجماهير العريضة ، وذلك لأن الفرجة الشعبية والسامر والمحبظين والحكواتية والفرق الجوالة وكل أشكال التشخيص عرفها الناس قبل معرفتهم بأى نوع من أنواع الفنون الأخرى وهذا السبب - فى الواقع - هو

مادعا د . يوسف إدريس إلى الدعوة نحو مسرح عربى خالص ، وكأنه أراد أن يقول نحو مسرح شعبى يملك قوة التأثير والأثر ..

وارى أن هذا الاتجاه يجد الصعوبة بسبب وجود تلك الفجوة الكبيرة التى تفصل بين التاريخ والناس وهو باتجاهه ـ هذا ـ يحاول أن يقرب بين المتفرج والتاريخ عن طريق المسرح .

ايزيدورا

« مسرحية تبحث عن العدل المفقود ! »

(١)

« ايزيدورا » مسرحية جديدة صدرت للكاتب / سيد عواد ، وكان قد كتبها عام ١٩٨٢ م ولم تصدر فى كتب إلا فى عام ١٩٩٢ م[١] . أى بعد عشر سنوات من كتابتها ؛ وللكاتب مسرحيات أخرى لم تعرض على خشبة المسرح ؛ وهو يعد واحدا من كتاب الثمانينيات[٢] (محمد سلماوى ـ عاطف الغمرى ـ أمير سلامة ـ صفوت شعلان ـ عبد الغنى داود ـ درويش الأسيوطى ـ وحيد حامد ـ أنور جعفر ـ محمد الفيل ـ صلاح عبد السيد ـ محمد الشربينى .. وغيرهم) ، هؤلاء الذين جاءوا بعد أن أكتملت إلى حد ما صورة المسرح فى بلادنا من خلال كتابات الرائد (توفيق الحكيم) ومن بعده كتابات جيل الستينيات : نعمان عاشور / سعد الدين وهبة / على سالم / الفريد فرج إلى آخر القائمة ؛ وانتهاء بكتابات الجيل الثالث : جيل السبعينيات : يسرى الجندى ـ أبو العلا السلامونى ـ سمير سرحان ـ محمد عنانى ـ فوزى فهمى/ عبد العزيز حمودة لينين الرملى .

○ ومسرحية (ايزيدورا) تنتمى إلى ذلك النوع المعروف بالمسرحية

(الدعاوية) وهى « التى تستهدف التأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة غالباً ما تكون سياسية ، ولا شك أن النهاية والحاصل التأثيرى فى المسرحية الدعاوية يؤكد الفكرة المبشر بها »[٣] .

ــ والفكرة فى المسرحية تدور حول العدل : النتائج المترتبة على غيابه ، نظرة القائمين على أمره ، بحث المحتاجين إليه عند غيابه ، كل هذا من خلال موضوع المسرحية وأحداثها .

ــ فرئيس الشرطة ــ فى المسرحية ــ يرى : أن كفتى ميزان العدل هما الشرطة والمعبد . يقول : إننى أعلم مدى العلاقة الوثيقة بين الشرطة والالهة إيزيس ، بل أيضا وكل آلهة العالم الآخر ، ومهمتنا الأساسية هى رعاية هذه العلاقة والسهر على حمايتها »[٤] . والشاب حبيب (ايزيدورا) يقول : « طالما ظل الحاكم يحكم بعيون ظالمة غريبة عن هذا البلد تحول مواطنو هذا البلد إلى غرباء[٥] . والعدل يضع الحاكم ميزانه فى أيدى من يستهترون به ، ويتخذونه تكئة لأفعالهم الظالمة هو يشاركهم أمر غيابه ، وعليه تقع مسئولية عدم الاهتمام بتوفيره واعطائه لمن يطلبه إذا لجأ إليه .

○ موضوع المسرحية ليس جديداً ، وفكرتها أيضا ، فقد تعرضت لتلك الفكرة مسرحيات عديدة وإن اختلفت المعالجات الدرامية . ولكن الجديد فى هذه المسرحية أن الكاتب قدم عالمين متناقضين ، وضعهما كلا من مواجهة الآخر ، فكان الصراع الدرامى . بمعنى أن الصراع فى هذه المسرحية المحكمة الصنع ، لا يقوم فقط على الشخوص المسرحية ، وما بينها من علاقات ، بل يقوم على المتناقضات التى تتخذها مسرحية (ايزيدورا) مرتكزا لها .

ــ العالمان المتناقضان هما : عالم القبح الذى يمثله كل من : رئيس الشرطة / كاهن ايزيس / الحاكم ، بالإضافة إلى كل من سمع ورأى

ولم يتحرك . وعالم البراءة والجمال الذى يمثله كل من : الشاب / ايزيدورا / كبير الكهان . والكاتب لم يجعل عالم البراءة والجمال ينتصر فى مواجهة عالم القبح المتسيد ، مما يكشف عن وعيه باللحظة الحضارية الآنية التى تقف فى خلفية العمل الذى يقدمه وتؤثر ـ بالتبعية ـ على رؤيته للعالم ، وتحدد موقفه تجاهه ، وإن اتخذ من التراث إطاراً ومنطلقا قدم من خلاله فكرته .

ـ وتلك الرؤية ـ فى حقيقة الأمر ـ تفسدها مباشرة العنوان ـ فى نصفه الأخير (ايزيدورا .. أو لعبة كل زمان) ! تلك المباشرة جاءت نتيجة طبيعية لتحديد زمان المسرحية ومكانها ، وذلك لأن الكاتب قدم عملاً بحبكة مسرحية تقليدية . فزمان الأحداث : القرن الثانى الميلادى عام ١٣٠ م تقريبا ومكان الأحداث : مدينة هيرمو بوليس ماجتا (فى أقليم المنيا حاليا) .

٢

○ يتعرض موضوع المسرحية لتلك الفتاة البريئة (ايزيدورا) أى هبة إيزيس ابنة حاكم مدينة (هيرومويوليس ماجتا) : التى لم تخرج من بيتها طوال عمرها الذى بلغ ثمانية عشر عاما ؛ وهى تخرج الآن ، أثناء الاحتفال بعيد الاله تحوت ، بالاضافة إلى استعدادها لكى ترسم كاهنة لايزيس عند بلوغها هذا العمر ، فلقد كان الحاكم لا ينجب لسنوات طويلة ؛ فذهب إلى المعبد ، ووعد الآلهة أنه إذا انجب سيهب هذا المولود كاهنا لخدمة الالهة ايزيس ، واستجابت الآلهة وكانت

الأميرة : ايزيدورا . وأثناء الاحتفال تلمح (ايزيدورا) الشاب الأسمر ، وسط الجموع ، فتشعر بسعادة غامرة ؛ وبحب كبير عندما تراه . وعندما تخبر (كاهن ايزيس) برغبتها فى رؤية ذلك الشاب الأمر الذى جعله ؛ عندما وجدها تبحث عنه ، ينزعج ويأمرها ألا تقترب من هذا الشاب . لأنه مريض بأمراض معدية . ونعلم من الأحداث أن (كاهن ايزيس) يريد أن يستأثر بها لنفسه ، لتحقيق مأرب وأطماع فى السلطة . يقول : « ستكون إلى جوار ، أراك صباحاً ومساءا ، ستصل إليك تعاليم ايزيس عن طريقى ، لن يكون لك مسلك فى الحياة ، أو الموت إلا عن طريقى »[٦] .

وينجح المؤلف فى المشهد الثانى من الفصل الأول للمسرحية فى صياغة مزج فنى بين منولوجى كل من : ايزيدورا والشاب أثناء حديث كل منهما مع نفسه ، بحثاً عن الآخر ، إلى أن يلتقيا فى ديالوج جميل مفعم بالدفء والحب ، يصيغه فى لغة أقرب إلى لغة الشعر ، لأنها لغة الوجدان ، والتعبير عن المشاعر الإنسانية الفياضة . وتتصاعد أحداث المسرحية وتبدأ الاعيب (كاهن إيزيس) بمساندة رئيس الشرطة ، على الحاكم نفسه ، لأن ايزيدورا إذا أحبت فردا من الشعب ضاعت المكاسب التى يسعى إليها كل من : كاهن ايزيس ورئيس الشرطة ، وتنمو العلاقة أكثر بين الشاب والأميرة (ايزيدورا) ويخبرها بعد أن علم انها ابنة الحاكم أن القبح استشرى ، والظلم انتشر ، « طالما هناك أغنياء لا يفعلون شيئاً

ويزدادون غنى ، وفقراء يعملون ليل نهار ولا يجدون ما يسد رمقهم ، طالما بقى هناك سادة يمتلكون ، وعبيد يملكون ، طالما بقى هناك حاكم ظالم برجاله ، وشعب يرفض هذا الظلم »[٧] . ويخبرها أنه يعلم طبيعة العلاقة الطبقية التى تحكمها ، لكنها تخبره بأنها ستخبر الحاكم بكل ما سمعت ويحاصرها رئيس الشرطة ، ويمنع ذهابها إلى أبيها الحاكم فيدغى (كاهن ايزيس) أن الآلهة رفضت قرابين الحاكم ، لأن هناك من أغضبها ، وربما يكون السبب عند (ايزيدورا) ، ويطلب من الحاكم تفويضا باستجلاء الأمر مع (ايزيدورا) بحثا عن الحقيقة ، فيحدثها عن الشاب الأسمر الذى تحدثت عنه مع مربيتها ، ويخبرها أنه روح شريرة ، فتدافع الأميرة عنه ، ويكشف الحوار عن كراهية الكاهن للشعب ، تلك الكراهية التى تتجسد فى الصفات التى يلصقها بالشعب ، وعندما تسمع (ايزيدورا) هذا الكلام يتغير شىء فى داخلها ، هى قدعلمت أن الكاهن ليس مخلصا تماما وليس وفيا للآلهة ، كما كانت تظن ، بل أن الكاهن له أطماع أخرى لا تعرفها تمام المعرفة . إن الكاهن يدفع (رئيس الشرطة) نحو القبض على الشاب ، فيتتبعه هو ورجاله حتى يقع فى قبضتهم ، ويمارس فى سبيل ذلك ألواناً من البطش والعنف تكشف سوء النية ، وقوة الدافع ، فيقبض على أم الشاب وأخوته الصغار حتى يستسلم ، ويقبض على المربية ويهددها بالقتل ، إذا لم تستطع إثناء الأميرة عن حبها للشاب ومقابلتها له ، وتلجأ إلى (كبير

الكهان) لحمايتها من بطش (كاهن ايزيس) ، فيكشف (رئيس الشرطة) اللعبة التى لعبها مع رجاله بالاتفاق مع (كاهن ايزيس) ، ويخبره أنه سيذهب إلى الحاكم لفضح أكذوبة رفض القرابين . لكن (كاهن ايزيس) يستطيع عن طريق الكذب والحيلة إقناع الحاكم بعكس ما يحدث تماما ، ويؤلبه على (كبير الكهان) . ويقنع الحاكم بضرورة أن تتحدث (ايزيدورا) معه فقط ، حتى يستطيع أن يخلصها مما تعانى منه الآن ، ولذلك تفشل (ايزيدورا) فى أخبار الحاكم بأى شىء مما عرفته وعلمت به ، إنه لا يعطى أذنيه إلا للمغرضين ظناً منه أنهم يحمون ملكه وعرشه ، وتواجه (ايزيدورا) كاهن ايزيس ، بما علمت به ، وتذكره بكل ما فعله معها وهى صغيرة ، وكيف أنه كان يقيم حاجزاً بينها وبين البشر ، كما يفعل الآن ، وكيف أنه لايريد لها العيش خارج المعبد ، ترفض الحديث معه ، وتتوجه إلى (كبير الكهان) وتخبره أن (كاهن ايزيس) يقيم حصاراً كاملاً حولها ، لا يريد أن تتصل بأى شخص ، يريد الاستئثار بها ، يجرم أفعالها واقوالها ويجرم ما يحس به قلبها ، ويجرم الأفكار التى برأسها . ويواجه (كبير الكهان) كاهن ايزيس بكل سوءاته فى الماضى ، مذكراً إياه بما فعل ويفعل داعيا له أن يعود إلى رشده ويتطهر ، إلا أن (كاهن ايزيس) يخبره أن الحاكم يرضى بهذا السلوك الذى يحميه من المتآمرين حوله ص ١٣٩ . ويقبض (رئيس الشرطة) على كبير الكهان ومعه (ايزيدورا) بحجة أنها

أوامر الحاكم ، ولا يستطيع الدفاع عن نفسه ويخبر الكاهن ورئيس الشرطة أنه كانت هناك مؤامرة كبيرة ، بل مؤامرتان : الأولى هى الإطاحة بالحكم وقتل الحاكم ، والثانية هى قلب نظام حكم الآلهة . من خلال السيطرة على الأميرة ايزيدورا ، التى وقعت تحت تأثير السحر ، ويكون اتهام رئيس الشرطة لكبير الكهان واضحا وبالتقارير المكتوبة « إن الشاب كان ينقل الرسائل المتبادلة بين الكهان والمتمردين فى الجنوب »[٨] . وأن كبير الكهان هو الذى يستخدم السحر لكى تنقاد الأميرة (ايزيدورا) إلى أوامره ولذلك يأمر الحاكم بإعدامه . وتكتمل حلقات اللعبة ، فيأمر (كاهن ايزيس) رئيس الشرطة بقتل (ايزيدورا) لأنها لم تستسلم لأوامره بالعودة إلى المعبد ، بتهمة عصيان الآلهة . وتهرب وتقابل الشاب وتطالبه بأن يحكى كل ما حدث لهما من ظلم حتى يعلم الجميع بقصتهما فيعدها بقوله : سأحكى هذه الحقيقة لكل أم لترضعها لكل أبنائها، ليلتف الجميع حولها ، وما أشد حاجة هؤلاء البشر إلى حقيقة واحدة يلتفون حولها »[٩] . وتتركه (ايزيدورا) وتلقى بنفسها داخل النهر « ماضية إلى إيزيس ، الوفية المخلصة ، ماضية بعيدا عن أفعالهم الشريرة »[١٠] . وتموت (ايزيدورا) أمام الجميع .

ـــ إن المشهد الثالث فى نهاية المسرحية ؛ زائد تماماً ، ولا قيمة له ؛ فهو لم يقدم جديداً ، وخاصة أن فعل غرق (ايزيدورا) أمام الجميع ؛ سوف يجعلهم يتساءلون عن السبب الذى دعى

(ايزيدورا) إلى الانتحار وهى ابنة حاكم مدينتهم ؛ بالاضافة إلى أن الشاب ما يزال طليقا وسيقوم برسالة التبليغ التى وعد بها (ايزيدورا) .

ـــ هذان السببان سيعملان سوياً على إحداث الفعل لدى العامة هؤلاء الذين يُمارس عليهم القهر .

٣

○ إن المسرحية تحدد وسائل القهر ، قهر العامة ؛ من قبل هؤلاء الذين بيدهم مناط تنفيذ وتحقيق العدل بين أفراد الأمة ؛ بينما هم يقومون بعكس ذلك تماماً ، تلك الوسائل تتحدد فى وسيلتين اثنتين :

١ ـ رجل الدين التابع ، والباحث عن السلطة عن طريق وضع التفسير الذى يرضى الحاكم ويتمثل فى المسرحية فى شخصية الكاهن (كاهن ايزيس) يقول : « نحن الكهنة نرعى الآلهة والحاكم من ناحية » والشعب الذى يعبد هذه الآلهة ، ويقدس هذا الحاكم »[١١] .

ـــ وهذا القول يؤكد أن القوة االتى صارت إليها الكهانة ـ التنسك الشخصى ـ فى قديم الزمان ـ إلى حد أنها أصبحت ذات نفوذ سياسى « وهذا ما جعل ـ على سبيل المثال ـ الملك (تحتمس الثالث) القرن ١٥ ق . م ينصب رئيس كهنة (آمون) رئيساً لجميع كهنة مصر فى ذلك الزمان ، أى أنه صار الرئيس الدينى للدولة »[١٢] .

٢ ـ رئيس الشرطة وهو ممثل السلطة ؛ والمنفذ لإرادتها بالقوة

والعنف يقول فى المسرحية : (إن الشرطة والمعبد وجهان لعملة واحدة)[١٣] .

٤

○ إن المسرحية فى طرحها للدلالة تعتمد على الثنائيات التى اتخذت صوراً ثلاث على الوجه التالى :

١ - الثنائيات المتناقضة ويمثلها : الكاهن/ كبير الكهان .

أيضا : ايزيدورا / كاهن ايزيس / رئيس الشرطة .

٢ - الثنائيات المتوافقة إلا أنها غير متجانسة ، متوافقة على مستوى الحدث المسرحى ، وغير متجانسة على مستوى الفكر ويمثلها :

ايزيدورا / الشاب .

ايزيدورا / كبير الكهان .

٣ - الثنائيات المتوافقة والمتجانسة على مستوى الحدث وعلى مستوى الفكر ويمثلها : كاهن ايزيس / رئيس الشرطة .

إن كل ثنائية من هذه الثنائيات تطرح الدلالة التى تحكم علاقةَ أطرافها بعضهم ببعض وصولاً إلى المضمون الكلى للعمل . بينما نرى أن الحاكم - بمفرده - يواجه كل هؤلاء ، فيحمل فى داخله أكثر من ثنائية تعبر عن التناقض والتوافق والتجانس واللاتجانس فى وقت واحد وهذا يتفق وشخصية الحاكم المركبة .

● هوامش ومراجع القسم الأول ●

● نسبية الحقيقة بين الواقع والخيال :

(١) لويجي بيراندللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦ م) .
(٢) توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٨ م) .
(٣) د . عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان المعاصر في الأدب المسرحي ، الألف كتاب - ٤١٢/ دار الفكر العربي / بدون تاريخ / من ١٦ .
(٤) د . عز الدين إسماعيل - المرجع السابق ص ٣٣٣ .
(٥) - راجع في هذا الشان كلا من : د . احمد عتمان ودراسته (ايزيس الحكيم .. صدى درامي معاصر لسيمفونية اللقاء الحضاري بين مصر والاغريق) - د . إبراهيم عبدالرحمن محمد (بين بيراندللو وتوفيق الحكيم) ود . هيام ابو الحسين (توفيق الحكيم ويوجين يونسكو) ود . عبداللطيف عبدالحليم (تاثرات اسبانية محتملة في بيجماليون لتوفيق الحكيم) ، وهذه الدراسات جاءت في كتاب : (توفيق الحكيم الأديب . المفكر . الإنسان) المركز القومي للآداب - وزارة الثقافة/ ١٩٨٨ .
(٦) هنري الرابع ، اخرجت على مسارح روما عام ١٩٢٢ م .
(٧) محمد امين حسونة - بيراندللو - سلسلة اقرا - دار المعارف بمصر/ العدد رقم ٧٩ - الطبعة الثانية - بدون تاريخ - انظر الصفحات من ١٣١ - ١٣٤ .
(٨) فاروق عبدالوهاب - لويجي بيراندللو - مجلة المسرح - العدد الخامس السنة الأولى - مارس ١٩٦٤ م - وزارة الثقافة والارشاد القومي - مصر/ ص٨٠ .
(٩) انظر محمد إسماعيل محمد - مقدمة مسرحية هنري الرابع - لويجي بيراندللو مسرحيات عالمية/ الدار القومية للطباعة والنشر/ وزارة الثقافة / مصر العدد الثامن عشر - ١٩٦٦ - ص ٢٠ .
(١٠) د . إبراهيم عبدالرحمن محمد - بين بيراندللو وتوفيق الحكيم - دراسة مقارنة جاءت ضمن كتاب (توفيق الحكيم . الاديب . المفكر الانسان) المركز القومي للآداب - مصر الكتاب التذكاري/ العدد الأول - ١٩٨٨ م .
(١١) هيوبرت هيفنر Hubert Hefner - بيراندللو وطبيعة الإنسان - ترجمة : صبار سعدون السعدون - مجلة الثقافة الأجنبية/ العراق/ العدد الثاني السنة الخامسة / ١٩٨٥ - ص ٢٨ .
(*) جميع ارقام الصفحات المذكورة من مسرحية (هنري الرابع) - لويجي

بيراندللو ترجمة : محمد إسماعيل محمد - مسرحيات عالمية - العدد ١٨/ الدار القومية للطباعة والنشر - وزارة الثقافة/ مصر/ ١٩٦٦ م

(١٢) كتبت اهل الكهف سنة ١٩٢٩ م ، ونشرت لاول مرة سنة ١٩٣٢ ، ويلاحظ انها كتبت بعد مسرحية (هنرى الرابع) لبيراندللو بحوالى ستة اعوام تقريبا .

(١٣) القرآن الكريم/ الآيات (٩ - ٢٧) من سورة الكهف .

(١٤) جاستون فييت - مقدمة الطبعة الفرنسية الأولى عام ١٩٤٠ م ، وما بين القوسين جاء ضمن ما جاء من كلمات حول المسرحية فى نهاية الكتاب ص ٢٨٨/ طبعة دار الآداب - القاهرة - ١٩٨٥ م - الطبعة الخامسة والاربعون .

(١٥) د . إبراهيم عبد الرحمن - المرجع السابق - ص ٢١٣ .

(١٦) محمود امين العالم - توفيق الحكيم . المفكر والفنان - سلسلة المعارف الحديثة رقم ٣ - دار القدس - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٥ م - ص ١٠٨

(١٧) محمود امين العالم - المرجع السابق ص ٨٢ .

(١٨) فتحى العشرى - كهف الحكيم - كتابك/ دار المعارف/ العدد رقم ٢٧ : ١٩٨٠ - ص ٣٠/٣٩

(١٩) د . محمد مندور - المسرح - فنون الادب العربى - الفن التمثيلى - رقم ١ دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ١١٠ .

● المراجع :

١ - د . إبراهيم عبد الرحمن : بين بيراندللو وتوفيق الحكيم - من دراسات كتاب / توفيق الحكيم الاديب . المفكر . الإنسان المركز القومى للآداب - وزارة الثقافة - مصر الكتاب التذكارى - العدد الأول - ١٩٨٨ م .

٢ - توفيق الحكيم : اهل الكهف - مسرحية - مكتبة الآداب - مصر اغسطس ١٩٨٥ م - الطبعة الخامسة والاربعون .

٣ - د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان فى الادب المسرحى المعاصر الالف كتاب - ٤١٢ - دار الفكر العربى - القاهرة - بدون تاريخ .

٤ - فاروق عبد الوهاب : لويجى بيراندللو - مجلة المسرح - العدد الخامس - السنة الأولى - مارس ١٩٦٤ م وزارة الثقافة - مصر .

٥ - فتحى العشرى : كهف الحكيم - كتابك - دار المعارف - مصر رقم ١٢٧ - ١٩٨٠ م .

٦ - لويجى بيراندللو : هنرى الرابع - مسرحية - ترجمة / محمد إسماعيل محمد -

مسرحيات عالمية ـ العدد ١٨ الدار القومية للطباعة والنشر ـ وزارة الثقافة مصر ـ ١٩٦٦ م .
٧ ـ محمد امين حسونة : بيراندللو ـ سلسلة اقرأ ـ دار المعارف ـ مصر العدد رقم ٧٩ ـ الطبعة الثانية ـ بدون تاريخ .
٨ ـ د . محمد مندور : المسرح ـ (الفن التمثيلى) ـ دار المعارف ١٩٨٠ .
٩ ـ محمود امين العالم : توفيق الحكيم . المفكر والفنان ـ سلسلة المعارف الحديثة ـ رقم ٣ ـ دار القدس ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٧٥ م .
١٠ ـ هيوبرت هيفنر : بيراندللو وطبيعة الإنسان ـ ترجمة / صبار سعدون السعدون ـ مجلة الثقافة الاجنبية ـ العراق ـ العدد الثانى ـ السنة الخامسة ١٩٨٥ م .

● قراءة سيميولوجية لمسرحية « الناس اللى تحت » :

الهوامش

١ ـ قدمتها فرقة « المسرح الحر » فى اغسطس ١٩٥٦ م .
٢ ـ د . نسمة احمد البطريق ـ لغة السينما والتليفزيون (حول تاصيل تحليل مضمون الفكر المرئى والمسموع) ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ـ ١٩٨٧ م صفحة ٨ .
٣ ـ د سامية احمد أسعد ـ سيميولوجيا المسرح ـ مجلة فصول ـ المجلد الأول ـ العدد ٣ ـ ابريل ١٩٨١ م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ص ٧١ .
٤ ـ د . سامية احمد اسعد المرجع السابق ـ ص ٧١ .
٥ ـ راجع فى هذا الشان : باتريس بامنيز ـ سيميولوجيا المسرح ـ ترجمة : احمد عبد الفتاح ـ مجلة القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ العدد ٩٥ ـ ١٥ مايو ١٩٨٩ ـ ص ٦٠ .
٦ ـ د . سامية احمد اسعد ـ المرجع السابق .
٧ ـ د . سامية احمد اسعد ـ سيميولوجيا المسرح ـ مجلة فصول ـ المجلد الأول ـ العدد ٣ ـ ابريل ١٩٨١ م ـ ص ٦٨ .
٨ ـ ستيفن نور دابل لاند ـ مغامرة الدال (قراءة لرولان بارت) والمقال جاء ضمن كتاب (فى اصول الخطاب النقدى الجديد) ترجمة : احمد المدينى ـ بغداد

١٩٨٧ م - ص ٥٠ نلاحظ فى الترجمة إيغالها فى الغموض بسبب عدم الدقة فى ترابط العبارات .

٩ - د . سامية احمد اسعد - المرجع السابق - ص ٦٩ .

١٠ - انظر د . صلاح فضل - نظرية البنائية فى النقد الادبى - مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٠ م من ص ١٥٨ إلى ص ١٦٤ .

١١ - هذا التعبير استخدمته د . هدى وصفى اثناء تحليلها لمسرحية (الاستاذ) راجع : مجلة فصول - المجلد الاول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٦٤ .

١٢ - د . سامية احمد اسعد - المرجع السابق - ص ٧٦ .

١٣ - للاستزادة من هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب « علم اللغة العام » فردينان دى سوسيور - ترجمة / د . يوئيل يوسف عزيز - سلسلة افاق عربية - العراق ١٩٨٥ م - الفصل الرابع (القيمة اللغوية) . من ص ١٣١ إلى ص ١٤١

١٤ - د . شكرى عياد - قراءة فى كتاب (انظمة العلامات فى اللغة والادب والثقافة - مجلة فصول - المجلد السادس - العدد الرابع - ١٩٨٦ م - ص ١٧١) .

١٥ - يسميه البعض (تداخل السياقات) أو (التداخل السيمائى) باختين . ويقول فليب سولرس « كل نص يقع فى مفترق طرق نصوص عدة يكون فى آن واحد إعادة قراءة لها ، وامتداداً وتكثيفا ونقلاً وتعميقا - راجع فى هذا الشان كتاب : (فى اصول الخطاب النقدى الجديد) - ترجمة / احمد المدينى - سلسلة المائة كتاب - دائرة الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٧ - من ص ٩٧ إلى ص ١١٤ .

١٦ - شخصية (رجائى) فى الناس اللى تحت تشبه إحدى شخصيات مسرحية (الاعماق السفلى) لمكسيم جوركى على حد تعبير د . على الراعى - انظر كتاب : « المسرح فى الوطن العربى » - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - العدد ٢٥ ١٩٨٠ م - ص ٩٥ .

١٧ - انظر فى هذا المجال كتاب (نظرية البنائية فى النقد الادبى) د . صلاح فضل - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٨٠ م - من ص ١٥٧ إلى ص ١٦٥ .

١٨ - د . هدى وصفى - تحليل سيميولوجى لمسرحية الاستاذ - مجلة فصول - المجلد الثالث ابريل ١٩٨١ م .

١٩ - هذه الجملة التى يعبر بها (رجائى) علامة على (شقة بهيجة) ودلالة على ان (بهيجة) مازالت تحمل تراث الماضى ، تراث مصر قبل الثورة بكل ما فيه من عيوب الماضى . إنه مشدود إلى الماضى ومنسلخ عن الحاضر لانه لا يستطيع ان يقدم - شيئاً إيجابيا .

٢٠ ـ قسطنطين ستانسلافسكي ـ إعداد الممثل ـ ترجمة د . محمد زكي العشماوي ـ محمود مرسى احمد ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ م ـ ص ٣٠٠ : ٣٠١ .
٢١ ـ سعد أردش ـ المخرج في المسرح المعاصر ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ رقم ١٩ ـ يوليو ١٩٧٩ م ـ ص ١١ .
٢٢ ـ ليون موسيناك ـ هامش رقم ٤ ـ المرجع السابق ـ ص ١٦ .

المراجع :

١ ـ احمد المديني : في اصول الخطاب النقدى الجديد ـ مجموعة من الكتاب ترجمة ـ سلسلة المائة كتاب ـ دائرة الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ م .
٢ ـ باتريس بافيز : سيميولوجيا المسرح ـ ترجمة : احمد عبد الفتاح ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٩٥ ـ ١٥ مايو ١٩٨٩ م .
٣ ـ سامية احمد اسعد : سيميولوجيا المسرح ـ مجلة فصول ـ المجلد الاول ـ العدد ٣ ابريل ١٩٨١ م الهيئة العامة للكتاب / مصر .
٤ ـ سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ـ عالم المعرفة ـ الكويت / ١٩ يوليو ١٩٧٩ م .
٥ ـ شكرى عياد : قراءة في انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة ـ مجلة فصول المجلد السادس ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٦ م .
٦ ـ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ م .
٧ ـ على الراعى : المسرح في الوطن العربى ـ عالم المعرفة ـ الكويت / العدد ٢٥ ـ ١٩٨٠ م .
٨ ـ نسمة البطريق : لغة السينما والتليفزيون (حول تاصيل تحليل مضمون الفكر المرئى والمسموع) ـ مكتبة مدبولى / القاهرة ١٩٨٧ م .
٩ ـ نعمان عاشور : الناس اللى تحت ـ الاعمال الكاملة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٤ م .
١٠ ـ قسطنطين ستانسلافسكي : إعداد الممثل ـ ترجمة : د . محمد زكى العشماوى ـ محمود مرسى احمد ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ م .
١١ ـ هدى وصفى : تحليل سيميولوجى لمسرحية الأستاذ ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث ـ ابريل ١٩٨١ م .

● هوامش :

١ - المسرح المصرى .. الأزمة والانفراج والحقيقة - سامى خشبة - مجلة إبداع يوليو ٨٥ .

٢ - الثار ورحلة العذاب مسرحية كتبها السلامونى عام ١٩٧٩ م واخرجها للمسرح الحديث عبد الرحيم الزرقانى - فى ديسمبر ١٩٨٢ م وطبعتها جمعية رواد الثقافة بالجيزة ٨٣ .

٣ - الحريق - كتبت سنة ١٩٦٦ م وتم نشرها فى مشروع الكتاب الاول فى المجلس الاعلى للفنون والآداب سنة ١٩٧٠ م وتم عرضها على مسارح الاقاليم اكثر من مرة ..

٤ - ابو زيد فى بلدنا هى المسرحية التى فازت بالجائزة الاولى فى مسابقة الإعلام الريفى سنة ١٩٦٩ م ، وتم عرضها فى انحاء الجمهورية ..

٥ - حكاية ليلة القدر - سنة ١٩٦٨ م وتم تقديمها عرضا سنة ١٩٧١ م.

٦ - سيف الله (خالد بن الوليد) سلسلة كتاب المواهب ويصدرها قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب ١٩٨٥ م ..

٧ - رواية النديم عن هوجة الزعيم - الابداع العربى - السلامونى - هيئة الكتاب - ١٩٨٤ وقدمها المخرجان : عباس احمد عام ١٩٧٤ م وعبد الغفار عودة علم ١٩٨١ م باسم رجل من قرية رزنة ..

٨ - ماذن المحروسة - اخرجها (سعد أردش) سنة ١٩٨٣ م على مسرح وكالة الغورى .

٩ - عودة الكلمات النبيلة فى المسرح المصرى - حوار مع السلامونى - محمد الشربينى - احمد عبد الرازق ابو العلا - مجلة عروس الشمال - دمياط - العدد الثامن ابريل ٨٣ .

١٠ - مسرحية (سيف الله) - محمد السلامونى - كتاب المواهب ١٩٨٥ م ص ٢٣٠ .

١١ - الثار ورحلة العذاب ومفهوم المعالجة التاريخية - احمد عبد الرازق ابو العلا / لم تنشر بعد .

١٢ - لدراما العربية المعاصرة - حسن عطية - مجلة المسرح العدد ١٥ / ١٩٨٢ م ..

١٣ - على سالم يطلق النار على البلادة المسرحية حوار مع على سالم - محمد الشربينى - احمد عبد الرازق ابو العلا - مجلة عروس الشمال - دمياط - العدد السابع يناير ١٩٨٣ .

١٤ - حوار الموجة الرابعة فى المسرح المصرى - محمد التهامى - مجلة المسرح مايو ٨٣ .

١٥ - الاتجاهات الطليعية فى المسرح المصرى المعاصر - سعد اردش - مجلة المسرح ٨٤ شهر مارس .

١٦ - المسرح المصرى - الأزمة - والإنفراج والحقيقة - سامى خشبة - ابداع يوليو ١٩٨٥ ص ١١١ ، ١١٢ .

١٧ - الفرسان الصاعدون إلى الخشبة المنهارة - فاروق عبد القادر - مجلة الكرمل العدد ١٤ / ١٩٨٤ م . ص ١٨٧ .

● « ايزيدورا » والبحث عن العدل المفقود :

الهوامش /

١ - ايزيدورا - مسرحية - سيد عواد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ م عدد الصفحات ١٧٦ - القطع المتوسط .

٢ - يمكن الرجوع إلى التحقيق المنشور لكاتب هذه السطور فى مجلة الثقافة الجديدة حول كتاب دراما الثمانينات للوقوف على المنطلقات الفكرية لبعض هؤلاء الكتاب - العدد ٣١ - ابريل ١٩٩١ - الصفحات من ٦٨ إلى ٧٥ .

٣ - د . إبراهيم حمادة معجم المصطلحات المسرحية - ص ٢٦٥ .

٤ - المسرحية - المرجع السابق - ٢٤ .

٥ - المسرحية - صفحة ١٦٢ .

٦ - المسرحية : ص ٢٦ .

٧ - المسرحية : ص ٩١ .

٨ - المسرحية : ص ١٥٣ .

٩ - المسرحية : ص ١٦٥ .

١٠ - المسرحية : ص ١٧٠ .

١١ - المسرحية : ص ٢٣ .

١٢ - آلهة مصر - فرانسوا دوماس - ترجمة : زكى سوس - الألف كتاب - رقم ١٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ م .

١٣ - المسرحية : ص ١٣٣ .

القسم الثانى

من المسرح الشعرى

« الحلاج » .. ضحية العذاب التراچيدى ..!
قراءة جديدة للمسرحية الشعرية : مأساة الحلاج
للشاعر : صلاح عبد الصبور

●● أولاً - البعد الصوفى فى المسرحية :

● إن الصوفية مذهب يدعو إلى السمو والارتفاع بالنفس البشرية فوق كل تفاهات العالم الدنيوى ، ولقد إتخذت مسرحية صلاح عبدالصبور الشعرية (ماساة الحلاج) من هذا المفهوم إطاراً تدور فيه الأحداث والمواقف ، فقد اتخذ صلاح عبدالصبور من المذهب الصوفى اسلوباً للتعبير عن حياة (ابومنصور الحلاج) الصوفى الزاهد ، واتخذ من بغداد مكاناً تجرى عليه احداث المسرحية ، وبالتالى فقد حاول الكاتب الشاعر ان يتعامل مع مشاعر الحلاج واحاسيسه متخذاً منها مادة وموضوعاً داخل نسيج العمل ذاته .. فالحلاج فى هذه المسرحية يظهر ، وقد تطهر وجدانه من كل الأبعاد الدنيوية ليرى الكون من خلال رؤية جديدة تجعله يندمج اندماجاً كلياً فى الذات العليا .

ـــ والعمل الجيد الذى يتخذ من الصوفية مذهباً له - فى التعبير - ما هو إلا تجسيد موضوعى لوحدة الكون التى تتمثل بصفة خاصة فى علاقة الحب الصافى والنقى بين الخالق والمخلوق ، والكاتب - هنا - اهتم بالحلاج كشخصية - مفردة - فأسهب إسهاباً ملحوظاً فى عرضها على طول الخط الدرامى داخل المسرحية ، دون أن يعمق الأرضية التاريخية التى كان يعيشها الحلاج - وقتها - أو بمعنى آخر ، لم يعمق الظواهر النابعة من الصراعات القائمة بين الحلاج

كشخصية محورية وبين الواقع الذى يعيشه إلا فى حدود ضيقة .. وبالطبع فإن شاعراً وكاتباً مثل صلاح عبدالصبور يركز على قضايا مجتمعه المعاصرة لابد أن يكون له من الاسقاطات ما يستحق أن تخدم به الشخصيات التى يستحضرها من التاريخ ، وهذه ـ فى اعتقادى ـ هى المعادلة الصعبة التى كان على الكاتب أن يعمقها أكثر من ذلك ـ فهو ومن خلال هذا العمل يطرح علينا هذا السؤال :

— من المسئول عن الجريمة ؟؟ أهو السياف الذى رفع السيف ؟ أم الملك الجائر الذى وضع السيف فى يد السياف ، أم الأصحاب الصامتون ، أم المارة اللامبالون .. أم كل من رأى وسمع ؟؟.

● وسوف نحاول أن نبحث ـ معاً ـ عن إجابة لسؤال المسرحية ـ الذى طرح ـ وذلك من خلال التعرض للخطوط الرئيسية لعقدة المسرحية وفعلها .. منطلقين إلى ذلك من خلال إيماننا العميق بقول جان جينيه الذى يذكر فيه أن أى عمل فنى لا يحمل داخله من الأحداث ما يحرك الروح وينطلق بها ، عبث لا طائل من ورائه ، وسوف أحاول أن أبحث عن هذه الحركة الروحية من خلال أحداث المسرحية ، منطلقين بها نحو التاريخ كمادة أصلية للمسرحية التى بين أيدينا .

●● ثانياً ـ المادة التاريخية الأصلية :

● يستمد الكاتب من التاريخ مادة لمسرحيته حيث (ابومنصور الحلاج) الصوفى الزاهد الذى تلقى الخرقة الصوفية فى شبابه ـ أى انخلع عن الدنيا والفناء فى الجماعة الصوفية الكبار ـ وحيث (الشبلى) صديق الحلاج وأحد رجال الصوفية ، وكذلك (إبراهيم بن فاتك) مريده وخادمه ، والقاضيان أبوعمر الحمادى وهو يمثل مذهب الملكية ، وابن سريح الفقيه الشافعى الكبير .

ـ هذه هى الشخصيات التاريخية التى استحضرت فى هذا العمل بالإضافة إلى شخصيات أخرى خلقها الكاتب كشخصيات ثانوية تساعد على تطور الأحداث وتفتح المواقف ، متخذاً من الأحداث التاريخية موضوعاً لمسرحيته ، حيث نجد (الحلاج) وقد وجهت إليه العديد من الاتهامات فى شأن محاكمته والتخلص منه لما يثيره من فزع فى قلوب ولاة بغداد وحكامها .

وبالفعل تتم محاكمته على يد القاضى (أبوعمر الحمادى) فيصلب على جذع شجرة على دجلة ويقتل فى بغداد عام ٣٠٩ هـ .

● هذه باختصار ـ هى المادة التاريخية التى استمدت منها المسرحية أحداثها ومواقفها ..

●● ثالثاً : ماساة الحلاج بين العقدة والفعل :

ـ هذه المسرحية من المسرحيات ذات الموضوع ، وضعت عقدتها فى شكل سلسلة من المحاورات بين الحلاج وصديقه الشبلى ، وبين الحلاج وزميله فى السجن وبين القاضى (أبوعمر الحمادى) وزميله (ابن سريح) .. وبين الشخصيات الأخرى الثانوية التى تدور حول الحدث الرئيس ، وكل هذه المحاورات تدور حول الفعل داخل المسرحية ، فالفعل فى هذه المسرحية هو :

« حيرة الحلاج بين وضعه كصوفى ـ لابد أن ينخلع عن الدنيا ويفنى داخل الجماعة الصوفية ـ وبين قدره كإنسان واع وملتزم بقضايا مجتمعه ـ أو قل صاحب فكر اجتماعى ... » .

وهذه النقطة ـ بالتحديد ـ هى سبب عذابه التراجيدى ـ الذى سوف نتعرض له فيما بعد ـ فنحن نرى أن أغلب الشخصيات يدخلون فى حوار ـ شبه جدلى ـ للوصول إلى حقيقة المأساة التى يعيشها الحلاج ـ كشخصية تحرك الأحداث ـ فالشبلى يرى أن تنوير

الله لقلب المتصوف أمر لا يقبل مناقشته على أساس أنه نعمة ، بل هو موهبة تتميز فيها أحوال الصوفية .

والحلاج يرى أن النور الذى يعطيه الله للمتصوفين ، لابد أن ينعكس على الفقراء ، بالمشاركة فى التعبير عن فقرهم ، وكذلك التعبير عن جوع الجوعى ، ويرى أن الحرية لا تنبت فى أرض يملؤها من يمسكون فى أيديهم السيوف والسياط .

ـ والشبلى يعارضه فى ذلك لأنه يخشى أن تأخذه زينة الحياة الدنيا ، فينغمس فيها :

إنى أخشى أن أهبط للناس

قد أبسط أجفانى فوق الدنيا

والحلاج يرى أنه إذا كانت خرقة الصوفية ـ هذه ـ سوف تبعده عن الحديث عن مشاكل قومه ، قضايا مجتمعة ، فسوف يخلعها :

إن كانت قيداً فى أطرافى ..

يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء .

حتى لا يسمع أحبابى كلماتى

فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ .

إن كانت شارة ذل ومهانة

رمزاً يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها ، أخلعها .. ياشيخ ..

ــ هذا من ناحية جدلية المواجهة بين (الحلاج) وصديقه (الشبلى) .

أما من ناحية مواجهة القاضى أبوعمر الحمادى ، والقاضى بن سريح ـ أثناء محاكمة الحلاج ـ فنجد شدة الحوار الجدلى بينهما حول محاكمة (الحلاج) فإبن سريح يقرر أنه يكره محاكمة الإنسان فى تفاصيل عقيدته مقرراً .

إن هذا حال من أحوال الصوفية .
لا يدخل فى تقدير محاكمنا
أمر بين العبد وربه

بينما (أبوعمر الحمادى) يرى أنه لابد من محاكمة (الحلاج) مرضاة للسلطان والحكام ، وذلك بحجة أن الحلاج له دعوة زنديقية ، ولابد أن يحاكم لأنه أجرم فى حق الله ، ولهذا الخلاف ! استعفى (ابن سريج) من مجلس القضاة ، ومما سبق يتضح لنا أن الأحداث تتجمع منطقياً داخل المسرحية وليس للشخصيات وما بينها من علاقات إلا آراءها فحسب مما جعل عملية التطور تقع محصورة بين الحوار الجدلى الجامد ـ تارة ـ وبين الموقف الذى لا يخدم العقدة ـ ككل ـ تارة أخرى .

فشخصية الحلاج تعانى سلسلة من الأشجان فى مجرى المسرحية ، تمثل فى النهاية ـ روح المأساة .

●● رابعاً : الخطوط الرئيسية للمسرحية :

●● تتكون المسرحية من جزءين يحمل الجزء الأول الكلمة عنواناً ، ويتكون من ثلاثة مناظر والجزء الثانى يتكون من منظرين تحت عنوان الموت .

ما أن نفتح المسرحية على المنظر الأول حتى تتراءى لنا الصورة النهائية لخطوط الصراع الرئيسة والمتشعبة فى المسرحية ، بمعنى اننا نجد البداية هى نهاية الفعل الدرامى ، فالحلاج قد تم صلبه على جذع شجرة يراه الناس فيندهشون لما يروا .. ويتساءلون ـ من هذا الشيخ المصلوب ؟! فيسمعون الإجابة : إنه أحد الفقراء .. ثم يتساءلون عمن قتله .. فتردد مجموعة من الفقراء .. أنهم هم القتلة ..

وهذه هى النقطة التى بها نستطيع أن نجيب بها على سؤال المسرحية ..

ــ من المسئول عن الجريمة ؟! هنا فى هذا المشهد إعتراف صريح بأن المارة اللامبالون ، وكذلك الأصحاب الصامتون هم المسئولون عن الجريمة لأنهم قد شاركوا السلطة ظلمها لضعفهم وخوفهم ، ويتبلور هذا الفهم أكثر فى المنظر الأخير ـ من المسرحية ـ حيث تتم محاكمة الحلاج فيلتفت القاضى عمر الحمادى إلى جمع الفقراء يسألهم :

أبو عمر : مارأيكمو ياأهل الإسلام
فمن يتحدث أن الله تجلى له
أو أن الله يحل بجسده ؟؟
المجموعة : كافر .. كافر ..
أبوعمر : بم تجزونه ؟؟
المجموعة : يقتل ... يقتل ..
أبو عمر : دمه فى رقبتكم !
المجموعة : دمه فى رقبتنا ..
أبو عمر : والآن ... أمضوا ، وأمشوا فى الأسواق .
طوفوا بالساحات وبالخانات
وقفوا فى منعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفى كفره ..

ـ هذا من ناحية المارة اللامبالون ، المسئولون عن الجريمة .. من ناحية أخرى ، فإن الأصحاب الصامتون هم ـ أيضاً ـ مسئولون عن الجريمة ، فنرى الشبلى صديق (الحلاج) يرفض أن يتحدث خوفاً من أن يكشف الحقيقة ـ حقيقة ذوبان روح الحلاج فى الله .. وهذه الحقيقة من وجهة نظره ـ كصوفى ـ تعتبر سراً لا يمكن إنشاؤه حتى

لا يغضب الله ، وبالتالى فإن صمت الشبلى يعتبر عاملاً من العوامل التى ساعدت على حدوث الجريمة .

أبو عمر : لكن (الشبلى) صاحبه قد كشف سره فغضبتم لله وانفذتم أمره .

وحملتم دمه فى الأعناق

وأمرتم أن يقتل ..

ويصلب فوق جذع الشجرة

الدولة لم تحكم

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم ..

حكمتم .. فحكمتم ..

● إذن فصمت الناس هو سبب وقوع جريمة قتل الحلاج وصلبه .

- والمنظر الثانى من الفصل الأول يعتبر البداية الحقيقة للتعرف على الشخصية المحورية وهى شخصية الحلاج - ويمكن أن يكون هو بداية المسرحية - على اعتبار أن المنظر الأول هو الرد الفعلى لكل المناظر التابعة له .

- فى هذا المنظر نرى الحلاج يجلس مع صديقه الشبلى يتحدثان فى أمور الدين والدنيا ، فيشرح كل منهما رأيه فى بعض المسائل كالشر والظلم والفقر وعلاقة هذا بهم كونهم صديقين ، فنرى أن كلا منهم يختلف عن الآخر فى نظرته للأمور ، فالشبلى يرى أنه الصوفى الزاهد ولابد أن تفنى روحه فناء أزلياً فى الله ، ولا يجب له أن يهتم بأمور الدنيا ، والحجاج نراه على عكس ذلك تماماً يرى أنه لابد من إشراك هذا التصوف والزهد ليكون الضوء الذى على أساسه يعود حق الفقراء فى العيش الكريم .

وفى المشهد الثالث نتعرف على رد فعل آراء (الحلاج) على قومه ،

حيث نجد الناس يتعاطفون معه ، ولكن الشرطة تأتى إليه فتأخذه إلى السجن وينتهى الجزء الأول بقول أحد المارة بعد أن ذهب الحلاج إلى السجن :

العاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض
أو وال أو محتسب أو حاكم .

وهذا القول ـ يمثل فى حد ذاته ـ قمة المأساة التى دفعت إلى حدوث الجريمة لتؤكد ـ ما سبق تأكيده ـ من أن الخوف الذى يعقد ألسنة الناس هو سبب حدوث الجرائم ..

ـ والجزء الأخير من المسرحية ، وفى المنظر الأول منه نرى الحلاج فى السجن يحاور (سجينين) كانا معه ، وهو فى ذات الوقت ترجمة للروح الحقيقية التى تكمن فى نفوس الناس تجاه الحلاج من حيث الإيمان بزهده وآرائه ، حيث نجد الحارس الذى يضرب الحلاج بالسوط يستغرب ويسأل الحلاج :

ـ لما لا تصرخ ؟!

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

ـ وبعد حوار بين الحارس والحلاج نعرف منه أن الحارس قد رأى فى الحلاج إيماناً وزهداً لا حد لهما مما يجعله يطلب الصفح والمغفرة .

وعلى أثر ذلك يتعاطف كل من السجينين الآخرين مع الحلاج فيشكو كل منهما عذاباته وآلامه إلى الحلاج ، وينتهى المشهد بإعلان محاكمة الحلاج أمام قضاة الدولة فيصرخ الحلاج :

هذا أحلى ماأعطانى ربى ..
الله إختار ...
الله إختار ...

ـــ وفى المشهد الأخير من المسرحية حيث تتم محاكمة الحلاج على يد القاضى أبوعمر الحمادى وابن سليمان وابن سريج ، ونرى مايدور فى هذا المشهد من حوار بين القضاة والحلاج ، واختلاف وجهة نظر كل منهم حول معاقبة الحلاج إلى أن يتخذ أبوعمر الحمادى قراره بصلب الحلاج على مرأى من جموع الفقراء بحجة أنه كافر ..

ويعتبر هذا المشهد هو الإجابة الأساسية على السؤال الذى تطرحه المسرحية :

ـ من المسئول عن الجريمة ؟ أهو السياف الذى رفع السيف ؟ أم الملك الجائر الذى وضع السيف فى يد السياف ؟ أم الأصحاب الصامتون ؟! أم المارة اللامبالون ؟! أم كل من رأى وسمع ؟

ـ هذا هو السؤال الذى تطرحه المسرحية ، وفى نفس الوقت نجد الإجابة واضحة .. صريحة .. محدودة ..

إن كل هؤلاء مسئولون عن الجريمة .. تعطى هذه الإجابة من خلال تطور العقدة والفعل داخل المسرحية .

● تضع هذه المسرحية بين ايدينا مأساة لشخص مأزوم ، حائر بين كراهيته للشر وحبه للخير .. هذا الشخص هو الحلاج ، ومأساته الحقيقية تكمن فى علاقته الصوفية بالله وزهده فى الحياة ، وارتداء خرقة الصوفية التى تحتم عليه أن يترك ملذات الحياة الدنيا وأن تفنى روحه فى حب الله .

فقد أحس أنه :

كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق السحاب السخى .

كذلك كان لقائى بشيخى .

ابى العاصى عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه .

جمعنا الحب ، كنت أحب السؤال ، وكان يحب النوال

ويعطى فيبتل صخر الفؤاد
ويعطى ، فتندى العروق ويلمع فيها اليقين
ويعطى ، فيخضر غصنى
ويعطى ، فيزهر نطقى وظنى
ويخلع عنى ثيابى ، ويلبسنى خرقة العارفين
يقول هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تفر
وتغنى بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلى ، وأنت الصلاة ..
وأنت الديانة والرب والمسجد
تعشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت ..
رأيت حبيبى ، واتحفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال .
فأتحفته بكمال المحبة
وأفنيت نفسى فيه .

●● وقد سمحت لنفسى أن أقتبس ماجاء على لسان الحلاج حتى يمكن أن نفهم وضعه كصوفى ـ ليمثل لنا البعد الأول فى مأساته ..

ثم نعرف التزامه كصاحب فكر اجتماعى تجاه مجتمعه وتجاه قضاياه ، وهذا هو البعد الثانى فى مأساته ..

ـ وعذابه التراجيدى هو نتاج البعدين السابقين .

الحلاج يرفض أن يخلع خرقة الصوفية لو كانت تحرمه من ملاقاة الناس ومناقشة مشكلاتهم يقول :

إن كانت سدا منسوجاً من أنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ..

ويتخذ قراره فى النهاية بأن يخلع خرقته بمظهرها الخارجى ، ولكن داخله مازال فى حب الله يفنى ويذوب .

يارب أشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه فى مرضاتك
يارب أشهد ..
يارب أشهد ..

وتكون نهاية أزمته هذه ، نهاية مأساوية ، يكون فيها ضحية لهذا العذاب التراجيدى وينطق آخر كلمة ، له فى المسرحية قائلاً للقاضى عندما سأله :

يا حلاج ..
هل تؤمن بالله

ويرد الحلاج : ـ هو خالقنا وإليه نعود

ويسقط الحلاج قتيلاً بعد صلبه لتكون هذه هى نهاية الإنسان الواعى الملتزم بحدود الكلمة الصادقة والمبدأ ..

● سادساً : ابعاد الشخوص فى المسرحية :

● أهم معالم مسرحية (مأساة الحلاج) هى شخصية الحلاج نفسه .. فهو روح المسرحية والقوة المسيطرة على مصائر وردود أفعال الشخوص الأخرى ، وهو المحرك الأول للأحداث ، والموجه لمسار المواقف نحو الأزمة الرئيسة .

١ ـ شخصية الحلاج :

ـــ الحلاج فى هذه المسرحية رجل يكره الظلم والعنف والشر الذى انغمس فيه البشر ، بالإضافة إلى فناء روحه ـ كما قلنا ـ فى محبة الله وعشقه ، وهو البعد الصوفى فى شخصيته ، وهو يعبر عن كراهيته لكل

ما سبق بالكلمات ، محدداً أن نور الله الذى أفاض به قلبه لابد أن يفيض ـ بالتالى ـ على الفقراء .

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

ـ والحلاج رغم صوفيته ، ورغم إيمانه بتقاليدها التى تكره الإفشاء وتجعل الحقيقة سراً ، لا يملك إلا أن يقول كلمته ، فلا يلقى من الحكام إلا النقمة والكراهية ، وهو يتساءل :

ماذا نقموا منى ؟!

أترى نقموا منى أن أتحدث فى خلصائى .

وأقول لهم أن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة .

فى أكواب العدل !

هذه فى الحقيقة ـ هى الأشياء التى شغلت (الحلاج) من رغبة فى إصلاح الأمة والوالى ، وكذلك ضرورة العدل ووجوده . وكل هذه الأشياء هى التى جعلت شخصيته محددة الأبعاد ، لها فكر اجتماعى محدد ، وموقف من السلطة ـ محدد كذلك ـ ووجهة نظر فى الوجود الإلهى .

٢ ـ الحلاج والفكر الاجتماعى :

● ينبع أساساً ـ فكر الحلاج الاجتماعى من شعوره العميق بفقر الفقراء ، وجوع الجوعى ، فهو يقرأ فى أعينهم ألفاظاً تتوهج ، ولكنه لا يوقن معناها :

أحياناً أقرأ فيها :

« هأنت ترانى

لكن لا تخش أن تبصرني ..
لعن الديان نفاقك »
أحياناً أقرأ فيها :
« وفى عينيك يدوى اشفاق ، تخشى أن يفضح زهوك » ..
وهو يرى المسجونين المصفودين يسوقهم شرطى مذهوب اللب ، فى يده أمسك سيفاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه ، ورجال ونساء قد فقدوا الحرية اتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرياً .. كل هذه الأسباب والظواهر هى التى حددت فكر الحلاج ، والذى به يحاول أن يضع إجابة لسؤال يشغله وهو :
وقد حدد الحلاج ـ ومن خلال رؤيته الاجتماعية ـ أنه يجب النظر إلى حقوق الناس على الحكام ، حتى تتحقق ـ بالتالى ـ حقوق الحكام على الناس ، ولذلك فقد كان (الحلاج) على اتصال ببعض الأشخاص لاعتقاده فى أنهم وصلوا إلى السلطة ، وسوف يعطون للناس حقوقهم ، وهذه الشخصيات من أمثال أبوعمر الماذرائى ، والطولونى ، وحمد القنائى ..
ـ والحلاج يؤمن بالصبر فى ملاقاة الظلم .

لا أطلب من ربى أن يصنع معجزة ، بل أن يعطينى جلداً ..
والبعد الاجتماعى فى شخصية الحلاج يتضح أكثر عندما يتحدث عن نفسه قائلاً :
أنا إنسان يضنينى الفكر ويعرونى الخوف
ثبت قلبى يا محبوبى ..
أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدنى ضيق الخطو
فأعرنى خطوك يامحبوبى ..
وشفيعى فى صدق الرغبة والميل .
ـ من خلال هذه المناجاة الصوفية ، نستطيع أن نلتقى مع فكر

الحلاج الاجتماعى الذى يوضحه من خلال انفعالاته النفسية ورغباته المكبوتة التى يخرجها معبراً بها عن مشاعره وأحاسيسه .

٣ - الحلاج لايقابل القوة بالعنف :

● والحلاج لا يقابل القوة بالعنف فهو يرفض أن يحمل سيفا احساسا منه أن السيف :

(إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتا أعمى)

لكنه يعتمد على سيف آخر ، سيف مبصر ، هو سيف الله ، ويتخذ منه سلاحا له ، بعد أن يطرح على نفسه تساؤلات عديدة .

(هل أرفع صوتى ؟! أم أرفع سيفى ؟) .

ويختار الحلاج سيف الكلمات سيفا له :

لا أملك إلا أن أتحدث .

ولتنقل كلماتى الريح السواحة .

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية ..

فلعل فؤاد ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة .

يستعذب هذى الكلمات .

فيخوض بها فى الطرقات .

● **الحلاج فقيرا :**

- إن البعد الأساسى فى شخصية الحلاج ، والتى على أساسها تتحدد حركاتها وانفعالاتها وبركان الثورة الكامن فيها هو : أن الحلاج رجل من غمار الموالى ، فقير الأرومة والمنبت . يقول :

فلا حسبى ينتمى للسماء ، ولا رفعتنى لها ثروتى .. ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود لأن فقيرا - بذات - مساء ، سعى نحو حضن فقيرة .

ـ وعندما يسأله القاضى أبو عمر الحمادى :
ـ هلى تبغى أن يرتفع الفقر عن الناس ؟!
فنرى الحلاج يسأله :
ـ ما الفقر ؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعرى إلى السكوة .
الفقر هو القهر .
الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح .
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء .
الفقر يقول لأهل الفقر .
أن جعت فكل لحم أخيك !!

● هذه هى فلسفة الفقر عند الحلاج ، من خلالها تتحدد أبعاد شخصيته النفسية ، وبها تتحدد ـ كذلك ـ نوعية تلاحمها مع بقية الشخصيات الأخرى من حيث التعارض والتوافق ..

فالشبلى صديق الحلاج عندما يتحدث إلى الحلاج وبسأله :

من ذا صنع الفقر ؟!
من ذا صنع القيد الملعون ، وأنبت سوطا فى كف الشرطى .
من صنع الاستعباد ؟
ـ فإنه يرجع كل هذا إلى وجود الظلم .

فهو إذن ـ يختلف مع الحلاج فى مفهومه عن الفقر ، فالحلاج يراه قهرا ، والشبلى يراه ظلما .. وكلاهما يتفقان على وجوب مقاومة القهر والظلم حتى يتلاشى الفقر ، ولكن الحلاج يختلف تمام الاختلاف فى الطريقة التى بها يستطيع أن يعبر عن فقر الفقراء وظلم المظلومين ، فهو أى الحلاج ـ أخذ يتصل بالناس ، بالاضافة إلى انشغاله بقضايا مجتمعة ، وعالمه من خلال فكره الاجتماعى فأدى هذا إلى الالتزام

تجاه مجتمعه وتطهيره من كافة سلبياته . على حين يرى الشبلى أنه ليس من أمور المتصوفة الانشغال بالحياة فيقول :

رغم احساسه بهذا الفقر :

- (لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا) .

منطلقا - بهذه الرؤية غير الموضوعية ، بمقارنتها برؤية الحلاج - من إيمانه بأن متع الحياة «ظلال زائلة ، وأشباح تذوى فى وهج العرفان » فهو يكتفى بإتصال روحه بالله ، ورضاه التام عن انفصالها - على العكس من الحجاج - عن العالم الذى يعيش فيه ..

أرى قلبى أشجارا ، وثمارا .

وملائكة ، ومصلين ، وأقمارا ..

وشموسا خضراء ، وصفراء وأنهارا .

وجواهر من ذهب وكنوزا ، من ياقوت .

٥ - ● الحلاج فى مواجهة السلطة

- تبدأ شخصية الحلاج - لكى تتضح لنا أكثر - عند مواجهتها للسلطة فيضاف إليها بعدا أخر يفسر سلوكها ، فتنطلق هذه المواجهة إيمانا من الحلاج بأنه (لايفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم) وتنطلق هذه المواجهة من بداية خلع (الحلاج) للخرقة فهو قد خلعها خوفا من أن تلهيه عن مشاكل قومه ، ولكنه لم يخلع القلب الذى وسد فى الخرقة ، وكذلك الله الذى يحيا فى هذا القلب ..

فيبدأ (الحلاج) فى تجميع الفقراء المظلومين حوله يحدثهم فى أمور حياتهم .

كانت هذه هى حجتها فى محاكمة الحلاج حتى لايغضب العامة ، ويطفح سخطهم فوجهت إلى الحلاج تهمة الزندقة والكفر من خلال

كلمات الحلاج الصوفية التى قالها أمامهم ، من أن الله تجلى له وأن الله يحل بجسده .

ـ ولهذه الأسباب تم طلب الحلاج وقتله فكان ضحية لتصوفه . وضحية لعذابه التراجيدى ـ الذى تعرضنا له من قبل ..

●● والمسرحية التى بين أيدينا ، فيها غير شخصية (الحلاج) شخصيات أخرى كثيرة أهمها (الشبلى) صديق الحلاج الذى يلتقى معه فى كثير من الابعاد من حيث كراهيته للظلم والشر ـ وكذلك زهده ـ وإيمانه بالله إيمانا عميقا وفقره الذى جعله أكثر فهما لشخصية (الحلاج) وهناك شخصية القاضى أبو عمر الحمادى الذى يتحدث بلسان السلطة ، غير مؤمن بالقانون من حيث هو ميزان العدل .. يتلاعب فيه كيفما ترغب السلطة والسلطان ، ومن أجل هذا يؤثره الخلفاء أنيسا ، ويقربه الوزراء جليسا لهم .

على حين نجد شخصية القاضى الثانى وهو ابن سريح على اختلاف ـ تام ـ مع شخصية أبوعمر الحمادى حيث (ابن سريح) يوجب العدل عند محاكمة المتهم سواء أكان ظالما أو مظلوما .. يؤمن أن :

الكلمات إذا رفعت سيفا ، فهى السيف
والقاضى لا يفنى ، بل ينصب ميزان العدل
لايحكم فى أشباح ، بل فى أرواح أغلاها الله
إلا أن تزهق فى حق ، أو فى انصاف .
الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق ..

وأبو عمر يخالفه فى ذلك ، فينسحب (ابن سريح) من مجلس القضاة لكراهيته لظلم المتهم ، فيتساءل :

ـ (هل نحن قضاة باسم الله أم باسم السلطان ؟!) .

ـ وعندما يقر له (أبوعمر الحمادى) بأنه السلطة خليفة رب الأكوان على الأكوان ، يقول له (بن سريح) هذا هو السلطان العادل .. فيخالفه (أبوعمر) متساءلا :

ـ ماذا تبغى حتى يجرى العدل ؟!

فيحدد له (ابن سريح) (أن نسمع صوت المتهم الماثل بين يدينا ونسائل أنفسنا وضمائرنا) ويختلفان ، فينسحب (ابن سريح) من المجلس .

فتقبض عليه الشرطة بحجة أنه كافر زنديق ، فيأخذونه إلى السجن ، وهم ـ فى الحقيقة ـ لايهتمون بالمسألة الدينية ـ ولكن الأمر الذى يمثل لهم ـ كأداة للسلطة ورمز لها ـ أهمية كبرى ، هو حديث الحلاج إلى الناس ، عن القحط .. حديثه من أجل الفقراء المرضى ، جزية جيش السلطان ، ويساق إلى السجن ، وهناك يتم تعذيبه ، فيقاوم ، وتكون مقاومته ليست مادية ، بل روحية ـ بمعنى أنه أخذ يناجى ربه مناجاة صوفية :

يارب
لو لم أسجن ، أضرب ، وأعذب .
كيف يقينى أذن أنك ترعى عهد الحب ؟
لكن الآن تيقنت يقين القلب
أنك تنظر لى ، ترعانى ..
مازالت تستعظمنى عينيك
مازالت ترانى أخلص عشاقك
عين الله على
وهداياه موصولة
وطرائف نعمته مبذولة
فهنيئا لى .

● وتتم محاكمة الحلاج ، فتكون محاكمته كأنها محاكمة الضمير الإنسانى كله .. ضمير من يتكلم عن الخطأ فيضرب .. ضمير من يحمى الفقراء فيسجن ، ضمير من لايعجبه الظلم بأية صورة ، فيحاكم ..

ـ يقف أمام كبير القضاة ببغداد ، ويوجه إليه القاضى (أبوعمر الحمادى) الاتهامات قبل أن يرى الحلاج . فيحدد أن الحلاج عدو لله وللسلطان ولابد أن يؤدب ، ويتضح من ذلك أن (أبا عمر الحمادى) هو القاضى المتحدث بلسان السلطان لايأبه بالعدل حين يكون التطبيق ، ولا يرفض الظلم لو أن السلطة طلبت منه أن يحييه .. ـ وبمعنى آخر ـ فهو يتحرك من خلال إيمانه بأوامر السلطة ، لا إيمانا منه بالقانون أو العدل .

ولكن السلطة حريصة كل الحرص على أن تكون أمام العامة من الشعب بريئة من دم الحلاج إذا أهدر .. فماذا تفعل ؟!

تبعث (السلطة) رسولا إلى القاضى ، لينقل (أن السلطة والدولة قد سامحت (الحلاج) فيما قد نسب إليه وتثبت منه السلطان من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه عفوا كليا لارجعة فيه .

ـ ولكن الدولة عندما تنازلت عن حق السلطان ، فماذا تصنع فى حق الله ؟

ـ بالاضافة إلى الشخصيات السابقة توجد شخصيات أخرى منها شخصية إبراهيم بن فاتك مريد الحلاج وخادمه .

وهناك شخصيات أخرى ثانوية تعمل على إطراد الحدث ، وتعمل على نموه الدرامى .

●● سابعا ـ الصيغة الشعرية فى المسرحية :

● هناك حقيقة يعرفها كاتب المسرح الشعرى وهى ، أن عليه أن يأتى

بلغة عصرية بسيطة تتلاءم فى ذات الوقت ، مع طبيعة العصر ، فعلى حد تعبير ت . س اليوت (أنه لا توجد لغة شعرية بطبيعتها ، وأخرى غير شعرية ، فأية لغة وأية لهجة يمكن أن تتحول فيها إلى شعر بناء على الشكل الفنى المناسب ، والعضوى الذى يستخدمه الشاعر) . فالمعيار الحقيقى لنجاح العمل - فى النهاية - لا يخرج عن إحداث التناغم بين عناصره ، ولكى يصل هذا التناغم إلى القارىء فلابد أن يكون صادقا فى طرح عمله ، متمكنا من وسائل التوصيل المختلفة .

وصلاح عبدالصبور - قد استطاع أن يوصل لنا عمله فى صدق واضح ورغم ما هنالك من أشياء فى الصيغة الشعرية مثل : إستخدام الغنائية الشعرية عن طريق المقاطع الشعرية الطويلة ، ونجد فى بعض الأحيان أن لغة الحوار عند الشخصية الواحدة قد خلطت بين الأوزان وهذا معناه أن الشخصية مهتزة تتحدث بأكثر من لغة ، بدلا من أن تتحدث بلغة واحدة . وهناك جانب آخر وهو أن اللغة - فى بعض الأحيان - نراها قد طغت على بعض المواقف ، فاللغة الشعرية المستخدمة فى المسرح يجب أن تستخدم كعنصر درامى يؤدى دورا بدلا من أن تأتى لمجرد أنها لغة شعرية ..

« محاكمة رجل مجهول »
بين
النفى فى الصحراء والاعدام بالسيف

الخطوط الرئيسية لعقدة المسرحية

* فى الفصل الأول وتحت عنوان الإتهام نرى المنظر « عبارة عن صالة مضاءة ؛ وكذلك المسرح ، وإن كان عمقه ضبابياً ؛ من عمق المسرح يأتى رجل سنعرفه بإسم المتهم » .

يقف على المسرح يتحدث إلى المشاهدين ؛ فيتحاور معه رجل من المشاهدين ؛ ومن خلال هذا الحوار يظن الناس أن الرجل المجهول الشخصية مأفون ومتمرد ويريد أن يشيع الفوضى بين الناس ؛ بل ظنوا أنه جاسوس خائن ، وربما يحتال على أن يطّلع على أسرار الناس ؛ وتكثر الاتهامات فيطلب تشكيل محكمة من الناس لمحاكمته ؛ وتتكون المحكمة ـ بالفعل ـ لمحاكمة الرجل المجهول ؛ من القاضى ورجلين آخرين هما عضو اليمين وعضو اليسار وهؤلاء هم شخصيات الفصل الأول .

ويقوم القاضى بسؤال المتهم عن شخصيته بعد أن يعرفه أنه متهم ؛ والقانون معه ؛ ويطلب أن يأتى بمن يدافع عنه ؛ فيرفض الرجل المجهول ؛ ويقف المدعى موجهاً الإتهامات إلى الرجل المجهول .

هذا المتهم الماثل بين يديكم ، إنسان مجهول النسبة .
رجل أفاق .. يبغى فى الأرض فساداً .
هبط اليوم مدينتنا ، لا ندرى من أين
يبدو فى مظهره دمثاً ؛ لكن دماثته قشرة ..

تخفى روح الحقد الأسود فى أعماقه ..
روح النقمة .
يلقى بالأسئلة الساذجة البلهاء/ كى يخفى عنا مكره
يسأل دوماً عما لا يعنيه
يستوقف من يلقاه فى أى مكان فيشتت بالأسئلة المسمومة عقله
ونرى القاضى يناقش الرجل المجهول عن الأسئلة التى كان يسأل الناس عنها ، فيحدد هذه الأسئلة فى سؤال واحد :
- أى الطرقات يسلكها للوصول إلى الجمع الحاشد فى القاعة التى أتى إليها .
ويواصل المدعى اتهامه قائلاً :
حاول هذا السيد أن يتسلل بين جموع الناس البسطاء فى كل قرى الوادى فى حارات المدن وبين أزقتها

يسألهم عن مأكلهم ؛ عن مشربهم ؛ عن مسكنهم : وينفى الرجل المجهول ذلك عن نفسه محدداً أنه كان يبغى معرفة أخبار الحرب هنا لك خلف الأبواب ؛ ويؤكد له القاضى أن ذلك يثير الريبة .
ويواصل المدعى إتهامه للرجل المجهول قائلاً :
حين بحثنا فى مكتبة المتهم الماثل بين يديكم .
ألفينا كتباً مشبوهة
استجلبها من جهة مشبوهة .
تحوى أقوالاً مشبوهة .
ولم ينف الرجل المجهول ذلك عن نفسه ؛ بل يؤكده قائلاً أنه كوَّنها من قوت يومه (لكيما تقتات الروح) .
ويواصل الإدعاء إتهامه إلى الرجل المجهول محدداً أنه تبين أن للمتهم أنصار فى بلدان أخرى ؛ رفضوا العالم كله واعترفوا بتمردهم ، وهم يرفضون كل شىء ؛ ولا شىء سوى الرفض ؛ ويسأله

القاضى عن علاقة ذلك بالمتهم ؛ فيجدد أن المتهم فوضاوى منهم ؛ يبغى أن ينهار نظام الكون لتسود الفوضى .
- وينهى المدعى دعوته ليسأله القاضى عن طلباته فيحددها فى طلب إعدام المجرم لما يثيره من فوضى لأنه يزعزع فى الناس عقائدهم .
وفى هذه اللحظة تدخل امرأة إلى المسرح صارخة على ولدها : ويلى لو أعدم .. ويلى لم أعدم ..
* مما سبق - ومن خلال السرد السريع لأحداث الفصل الأول - نلمس ذلك الصراع بين الشخصيات ؛ فالرجل المجهول يحاول أن يضم الناس إلى صفه من أجل إثبات وجوده الإنسانى ؛ فوجوده مرتبط بوجودهم ؛ ووعيه مرتبط بوعيهم .

ولكنه يفاجىء بتلك المحكمة ، التى شكلت لمحاكمته ؛ آخذة شكل الصراع وهيئة التحدى ، من أجل تثبيت الاتهام واعدامه فى نهاية الأمر . ولقد تعمدت أن أستحضر كل ما ذكره (المدعى) من إدعاء ضد الرجل المجهول - الذى أصبح متهماً - بهدف التعرف على طبيعة الصراع القائم ، وكذلك التعرف على المسببات الحقيقة لما يدور حول الشخصية المحورية وأعنى بها شخصية (الرجل المجهول) .
- ففى هذا الفصل يتضح الصراع الأكثر ضراوة بين المتهم (الرجل المجهول) وبين المدعى الذى يحاول تلفيق التهم للرجل ، على غير حقائق يقينية ونواصل سلسلة الأحداث المنطقية لعقدة المسرحية لكى نكمل الخطوط الرئيسية لها ؛ وذلك بعرض أحداث الفصل الثانى والأخير والذى كتب تحت عنوان (الدفاع) وكما هو واضح ، فإن هذا الفصل يعتبر الرد الفعلى على الفصل الأول ، كون أحداث الأول تقوم على الإتهام ، ولكن من سيكون ممثلاً للدفاع عن الرجل المجهول ؟
* الرجل المجهول - فى هذا الفصل - يحدد للقاضى أنه يشعر بالغبطة لأنه قد عرف لنفسه صفة خاصة لم تكن له من قبل وهى

صفة الاتهام بجريمة ، ويستمر الرجل المجهول (المتهم) متحدثاً إلى الجمهور :

موقفنا هذا ياسادة ليس جديداً . رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه) .

متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور) .
ليس جديداً .
لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضى
فدعونى الآن أذكركم ، سأذكركم .

ويضاء المسرح حتى عمقه ، لنرى شخصيات جديدة تزيد من حدة الصراع أو - بمعنى آخر - تبلور فكرة الفصل الأول ، تأتى هذه الشخصيات متصارعة مجسدة أمام الأعين تلك المقارنة بين ما يحدث اليوم من ظلم وإضطهاد وما يحدث من محاكمة للضمير الإنسانى الواعى - إن صح التعبير - وما حدث بالأمس .

- فنجد المسرح «يُضاء حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس فى صحن جامع ، ملتفاً حول زاوية المسجد ، ونرى الراوى يقص عليهم إحدى الحكايات عن ملك الفرس الأعظم (جمشيد) ؛ على البعد نرى شيخاً بسيط المظهر مهيب ، سنعرفه بإسم (أبى ذر الغفارى) » .

- فى هذا الفصل يتعرض الكاتب د . عز الدين إسماعيل لشخصيتين ، من شخصيات التاريخ الإسلامى ، كانا لهما موقفاً محدداً تجاه السلطة ، بمعنى أنهما كانا يمثلان الضمير الواعى - فى ذلك العهد - وقد لاقا من ألوان الاضطهاد والعذاب ماجعلهما ضحايا للوعى الذى يكشف عن مواطن الخراب .

هاتان الشخصيتان هما : أبو ذر الغفارى وسعيد بن جبير .

*لجأ الكاتب إلى التاريخ ليسقط عليه بعض قضايا الحاضر .
والعودة إلى التاريخ لها أسباب ثلاثة :
فنية وأسباب عامة وأسباب تتعلق بالنواحى الوطنية [٧] .
ـ والشخصية الأولى وهى شخصية « أبو ذر الغفارى » تعتبر المعادل الموضوعى . إن صح القول ـ لأزمة أو لشخصية الرجل المجهول «المتهم» والذى يمثل فى المسرحية ـ وكما ذكرنا ـ رمز الضمير الواعى الذى يحاكم .
ـ وكذلك شخصية « سعيد بن جبير » فالأول كانت فلسفة حياته ـ كما جاء فى التاريخ ـ تكمن فى هذه العبارة : « ما يسرنى أن عندى مثل أحد ذهباً » !

لقد عرف طريقته فى إنفاق المال بألا يستأثر به قلة ؛ فأنكر على (عثمان بن عفان) وعلى ولاة بنى أمية امتلاك القصور ـ والضياع ، ودعا إلى حق الناس فى أموال الدول ؛ وحدد أن الإسلام لا يحارب الثروة العامة والخاصة ، وإنما يحارب تجرد بعض الناس منها ، وتجمعها فى أيدى بعضهم ؛ وبذلك أطلق عليه الاشتراكى الأول .
ـ ونرى فى هذا الفصل الصراع بين أبى ذر الغفارى الذى يمثل (اليسار الإسلامى) ومعاوية بن أبى سفيان الذى يمثل (اليمين الإسلامى) فمعاوية يوجه اتهامه إلى أبى ذر قائلاً له : تدعو الناس إلى الفوضى وتؤلبهم ضد الوالى .
فيرد عليه أبو ذر قائلاً : ما وليت عليهم كى تستأثر أنت وأمثالك بالثروة .
ويموت الناس جياعاً فى الطرقات .
فلا يملك « معاوية » أن يفعل شيئاً لأبى ذر مقابل هذا الهجوم حتى لا يغضب جماهير الناس الملتفين حوله ، لم يملك إلا أن يوجه إليه تهمة اعتناقه ديانة (مزدك) وهى ديانة من يعتنقها يعتبر مرتداً

عن الإسلام ويحق موته ، ولكن الغفارى يُنفى عن نفسه التهمة .

فلتعلم أنى لم أخرج عن دين الله لم أتعلم من أحد شيئاً غير رسول الله .

عاش رسول الله فقيراً
هذا مثلى الأعلى

ويُصر (معاوية) على إتهامه فتكون نهاية الرجل النفى إلى الربدة فى الصحراء هو أسرته ، حيث قضى حياته وبنى مسجداً وعاش حتى مات هناك .

* وتأتى الشخصية الأخرى التى تمثل - كذلك - المعادل الموضوعى لما يدور فى نفس الرجل المجهول ، أو لما يعادل الفعل الحقيقى عند الشخصية : واقصد بها شخصية (سعيد بن جبير) والتى يحدد المؤلف موقفها لحظة مواجهتها للحجاج ؛ فسعيد بن جبير قد هاجم ظلم الحجاج بالسيف والكلمات ؛ فما كان من الحجاج إلا أن استدعاه إليه ليرى أمره ؛ فيسأله الحجاج عن سبب خروجه عن طوعه فيقول له سعيد :

من أجل الناس خرجت
من أجل المظلومين المندحرين
من يعقد ألسنتهم الخوف .

- ويشتد الصراع بينهما مما يجعل الحجاج يأمر السياف بأن يقطع رقبة (سعيد) ، ويتم تنفيذ ذلك ويُعدم سعيد بالسيف .

وبعد أن يعرض لنا المؤلف ذلك الصراع الذى قام من قبل بين أبى ذر الغفارى ومعاوية ؟ وبين سعيد بن جبير والحجاج بعد أن

يعرض لنا هذا من خلال البطل الرئيسى ، يتساءل فى نهاية المسرحية :

هل أعدم نفياً فى الصحراء مثل أبى ذر ؟!

أم اعدم قتلاً بالسيف

مثل سعيد بن جبير ؟!

هذه النهاية تجعلنا نضع أيدينا على إجابة السؤال الذى تطرحه المسرحية : على من يقع الاتهام ؟! لنعرف أن الاتهام يقع على كل عقل يعبر عن وعيه بأى صورة .

* * الرجل المجهول والإيقاع التراجيدى المصغر

والإيقاع التراچيدى المصغر :

* لو اعتبرنا (الرجل المجهول) رمزاً للإنسان ؛ فإننا سنجده يجاهد ليحقق إحساسه بالحياة الإنسانية من حيث إنها قيمة ، ينتزعها من الواقع الخاوى الذى يحيط به ، ولكن رغبة الإنتزاع هذه ورغبة الخلاص لا تجد فى نفس الإنسان الوسائل التى بها يستطيع مواجهة هذا التيار القاتل لآدميته ، وتلك هى المأساة التى تكمن من وراء موضوع المسرحية ؛ ولكن (الرجل المجهول) يلجأ إلى التاريخ ـ كما أراد المؤلف ـ ليذكر أحداثاً أراد أن يطابقها بالواقع الذى يعيشه ، فجعل منها رمزاً لكل مايحدث ، ولكل ما يرنو إليه نظره من رؤية العدالة والحرية والمساواة ومقاومة الظلم وغير ذلك .

وهذا ما يظهر لنا الصراع القائم بين شخصيات المسرحية .

فأحداث المسرحية تثير أمام القارىء العديد من الأسئلة التى قد تأخذ طابعاً جدلياً مميزاً عن علاقة الإنسان بنفسه وبالسلطة ، وكذلك بين أن يكون الإنسان حر الإرادة وبين أن يكون مسلوب الإرادة ؛ كل هذا الأشياء تطرحها أمامنا المسرحية ، ولكن فى نطاق محدود من التجربة الإنسانية المتكاملة .

* وسنحاول الأقتراب من الشخصية المأزومة ـ التى تدور حولها الأحداث وهى شخصية الرجل المجهول ؛ ولكن قبل أن نقترب لنا أن نتساءل : أين كان الرجل المجهول النسبة ؟!

ـ هناك فى المسرحية ـ ومنذ البداية ـ صوت تتردد كلماته من خلف الكواليس ، وهذا الصوت هو الذى دفع الرجل للظهور أمام الناس محددا له أن الصحبة طالت ولابد لهما أن يفترقا ؛ وكأن هذا الصوت يمثل الرمز ، رمز الخوف من المواجهة الكامن فى نفس البطل ، ولكنه فى النهاية يقرر مواجهة الناس والسلطة متخلصا من هذا الخوف الذى يتمثل أمامنا ـ على المسرح ـ على هيئة صوت نسمعه ولا ندرك مصدره .

نسمع الصوت الخفى يأتى من خلف الجدران :

قد أن لنا ياولدى أن نتكاشف
فلقد كرست حياتى لك
علمتك ما أعرف
ووهبتك خبره أيامى
لكنى لا أرضى لك أن تبقى العمر
حبيسا فى قمقم نفسى .
الدنيا واسعة والعالم رحب
والناس هنالك ينتظرون
وعلى عينى أنا نفترق الآن
لكن لابد .

ويقف المتهم المجهول على خشبة المسرح لكى يحدث الناس ، وهم

يسمعونه ظناً منهم أنه ممثل جاء لكى يلهيهم ، لكنه يحدد لهم مهمته التى تخرج عن إطار اللهو ، وتدخل فى إطار آخر وهو محاولة البحث عن كينونه الرجل المجهول ؛ يبحث الرجل المجهول عن نفسه من خلال رغبته فى التحدث إلى الناس ، ولكن الصوت القابع خلف الجدران يحذره من أن تتملكه شهوة أن يتكلم أو يلقى بالكلمات الجوفاء الرنانة حين يلاقى الناس ؛ وتبدأ شخصية المتهم تتضح أمامنا رويدا ؛ رويدا متنبهين لأزمتها الأساسية التى تكمن فى رغبة تحرر الروح من شىء مجهول يجعلها تشعر بقيد ما ، ولا تملك أمامه إلا أن تصرخ راغبة فى الحرية .

ويظل الرجل المجهول يتحدث إلى الناس وهم يسمعونه فى ضجر وضيق وهو يحاورهم رغبة منه فى التعرف عليهم والتخلص ـ فى الوقت نفسه ـ من هذا الصوت الذى يطارده من خلف الجدران والذى يعتبر (التيمة) الرئيسية التى تردد على طول الفصل الأول وهى :

وعلى عينى أنا نفترق الأول لكن لابد .

ـ وكما هو واضح من تكرار هذه العبارة ، أو هذا الصوت لرجل لاتراه العين ، أنه ـ على الافتراض ـ يتخذ قيمة رمزية فى هذا الفصل ، هذه القيمة نتخذهاكدليل نهتدى به على المحاور الأساسية لشخصية الرجل المجهول ؛ فشخصية الرجل المجهول شخصية مجردة ؛ ولن نعتبرها بصفة نهائية شخصية إنسانية ـ فقط ـ ولكن سنتخذها رمزا لرؤيا شعرية تجسد لنا تلك الفكرة المجردة التى تقوم عليها المسرحية وهى فكرة (علاقة الإنسان بالمجتمع الإنسانى) ؛ وكذلك السؤال الذى تطرحه المسرحية : على من يقع الإتهام ؟ .

* ومع أن هذه المسرحية قد اتخذت من الاسلوب التعبيرى شكلا لها ؛ إلا أنها اعتمدت على الشعر الغنائى الرمزى فى أبراز الفكرة العامة ؛ واقول أن د. عز الدين إسماعيل قد استطاع أن يحقق المعادلة

الصعبة وهى تطور الأمر المجرد لديه وتحوله إلى صورة حقيقية ، تطّرد نامية نحو الحياة .

**** رسم شخصية الرجل المجهول :**

* نضع أيدينا - ومنذ البداية - على أبعاد الشخصية الرئيسة فى المسرحية وهى شخصية (الرجل المجهول) فنجد د . عز الدين إسماعيل يرسم تلك الأبعاد على لسان البطل ذاته .

نسمع البطل يقول :

لا أدرى أين وكيف ولدت .

لكنى لست لقيطا .

فلقد أخبرنى أنى جئت إلى الدنيا بطريق شرعى .

- فهنا نلمس أحساس الشخصية بالغربة وباللاانتماء وهو فى مقابل هذا يحدد رغبته فى أن تتحرر روحه .

هل يمكن أن تتحرر روحى بالضجة ؟

فأنا عندئذ أرفع صوتى ، أصرخ فى كل مكان .

وأقول لكم ولكل الناس بصوت يصعق كل الآذان .

أنا حر ، أنا حر ، أنا حر !

والمؤلف قد رسم الشخصية عن طريق شخصية أخرى - ثانوية - وهذه الشخصية الثانوية تحدد أبعاد شخصية الرجل المجهول فى عدة نقاط .

وهى أن البطل رومنتيكى ؛ جاسوس ؛ مجرم ؛ خائن !

وكل هذه الصفات ينفيها (الرجل المجهول عن نفسه قائلا :

حاشا : لكنك تظلمنى .

تلقى فى وجهى كلمات لا أفهم معناها .

وتحاسبنى .

تزعم أنى رومنيتكى

تزعم أنى جاسوس .
تزعم أنى مجرم
أنى خائن .
وبهذا تحجب عنى نفسك .

- ونستمر مع الشخصية الرئيسة لنجد ملامحها تتضح لنا أكثر على لسان المدعى ؛ وهذا هو أول خيط نمسكه لنتعرف على بعد الشخصية المادى . وتتردى الشخصية ما بين البعد الاجتماعى والنفسى على غير استقرار ، فالبطل يحدد أن أمه قد ماتت قبل الحرب ثم يعود من جديد ليؤكد أنها مازلت حية .

معبرا بذلك عن رغبته الحقيقية الكامنة داخل نفسه فى أن يكون إنسانا بمعنى الكلمة ، وهو إنسان مثقف يتخذ من الفكر قوتا للروح وهو صاحب مبدأ يرغب فى التغيير من أجل الأحسن وهو يوضح هذه الرغبات عن طريق الإسقاط الفعلى لما يعتمل فى نفسه من احاسيس على شخصيات تاريخية ، أحست بنفس الإحساس بأنه متهم لا لشىء إلا أنه يرغب فى التغيير وعدم الخنوع يقول :

بل كان ابن جبير صاحب همة حاول
من قبل التغيير بيده
لكن يد البطش الحجاجية كانت أقوى .

ويواصل :

لكن ابن جبير ما كان سفيها .
بل صاحب مبدأ ..
وبهذا المبدأ الزم نفسه .

- تلك التعابير - فى الحقيقة - ماهى إلا استجابات نفسية لفعل داخلى تعيشه الشخصية المحورية ؛ وبقية شخوص المسرحية ، شخوص ثانوية تدفع بالشخصية المحورية نحو النمو الدرامى ،

محددة أبعادها عن طريق الحوار الفعلى والصراع القائم : ورغم أن شخصية المسرحية تدور حول رجل مجهول النسبة إلا أن المؤلف قد استطاع ـ عن طريق تحديد أبعاد الشخصية ـ أن يحدد لنا هذه الشخصية لتصبح أمامنا حية نابضة متحركة داخل العمل الدرامى وكأنها رمزا لحقيقة عامة وهى : حقيقة الوجود الإنسانى .

** الأسلوب :

* يتراوح أسلوب المسرحية بين المنلوج والديالوج ، فالمنلوج يتناسب مع طبيعة الشخصية المهترئة نفسيا ، وفى اعتقادنا أن أسلوب الديالوج أكثر تأثيرا على التطور الدرامى للفعل فى المسرحية ووضوح الشخصية أكثر من خلال صراعاتها يتضح ذلك من الحوار التالى :

المتهم : لاترفع صوتك ياسيد !

مازلنا نتحاور ..

الرجل : كلا .. سأصيح ، سأصرخ حتى يعرف .

هذا الحشد حقيقة أمرك .

فأنا حين رأيتك من أول نظرة .. أيقنت بأنك جاسوس

المتهم : ياسيد أنت تحيرنى !

تلقى فى وجهى كلمات لا أفهم معناها .

فأنا لا أدرى هل أقبل ماتذكره من أوصاف ..

.. لى أم أرفض ..

قل لى ياسيد ؛ لكن دون صراخ من فضلك

أيهما أخطر شأنا ، الرومنتيكى أم الجاسوس ؟!

الرجل : أو تمزح أن تصطنع الجهل ؟!

المتهم : إنى أتساءل كى أعرف .

الرجل : بل تسخر من عقلى ..

المتهم : حاشا لله .

الرجل : تصطنع الجهل كى تنكر فيما بعد .

المتهم : أنكر ؟! أنكر ماذا؟!

الرجل : تنكر جرمك .

- عن طريق الديالوج تتطور الشخصية وينمو الحدث ، والمسرحية اتخذت من الصيغة الشعرية أسلوبا لها ؛ فقد اعتمدت على التفعيلة الواحدة دون الإلتزام بقافية معينة ، ولو أن الإلتزام بالقافية - فى بعض الأجزاء - كان يأتى فيها فيما يشبه السجع .

والشعر يعتبر قضية مسلما بها على اعتبار أنه أداة أخرى من تلك الأدوات التى تضفى مزيدا من القوة على المسرحية ؛ فالشعر وسيلة لبلوغ غاية ؛ وليس فى حد ذاته هو الغاية ، وإلا فَقَدَ العمل وجوده كدراما متكاملة ؛ وكان من الأحرى لنا أن نقرأ ديوانا من الشعر على أن نقرأ مسرحية شعرية تحمل من هذا الفن أسمه وشكله فقط ؛ وتبعد كل البعد عن فنيته الحقيقية ومضمونه الذى يحتفظ بقوة دائمة لاتهن ولا تلين .

الثورة ليست أضواء نيون
الثورة كالسكين
أن لم تقطعها قطعتك !
« من مسرحية شمشون ودليلة »

(ضرورة الثورة)
قراءة فى ثلاث مسرحيات للشاعر الفلسطينى « معين بسيسو »

■ **ولد الشاعر الفلسطينى «معين بسيسو » فى غزة عام ١٩٢٧ م ثم رحل إلى القاهرة عام ١٩٤٨ م فعمل فى صحيفة الأهرام فى الفترة من ١٩٦٧ م إلى ١٩٧٠ ، وكتب خلالها أغلب أعماله المسرحية ، ثم سافر إلى لندن وتوفى هناك عام ١٩٨٤ ـ ومن دواوينه الشعرية : فلسطين فى القلب (١٩٦٥) ـ الأشجار تموت واقفة (١٩٦٦) ـ قصائد على زجاج النوافذ (١٩٦٩) .**

وإلى جانب دواوينه كتب العديد من المسرحيات الشعرية وهى : مأساة جيفارا ١٩٦٩ ـ ثورة الزنج ١٩٧٠ ـ شمشون ودليلة ١٩٧١ ـ الصخرة ـ العصافير تبنى أعشاشها فوق الأصابع ـ محاكمة كتاب كليلة ودمنة .

● وسوف أتناول فى هذه الدراسة الأعمال الثلاثة الأولى للكاتب لوجود فكرة واحدة مشتركة بين هذه الأعمال وإن اختلفت طريقة المعالجة ، وأعنى فكرة الثورة ، وبالتحديد « الثورة الفلسطينية » تلك

الثورة التى بدأت بعد إغتصاب جزء من فلسطين وقيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ م ، ومن المعروف (أنه نتيجة للحرب العربية الإسرائيلية فى يونيو ١٩٦٧ احتلت إسرائيل ما تبقى من أرض فلسطين التاريخية رغم معارضة المجتمع الدولى لهذا الاحتلال العسكرى فى قرار مجلس الأمن رقم ٢٢٥٣ بتاريخ ٤ يوليو ١٩٦٧ . ومنذ ذلك الحين أخذت سلطات الاحتلال تسعى إلى تحقيق أحلامها الصهيونية عن طريق الأوامر العسكرية وقوانين الطوارىء التى لاتنشر فى جريدة رسمية ، وعن طريق التخويف وادعاءات الظروف الأمنية . ولعل أول وأهم هذه الأحلام تغيير الطابع المادى والقانونى للأرض وملكيتها وفرض واقع للاستعمار الاستيطانى فى الأراضى الفلسطينية العربية والأسطورة الصهيونية تزعم أن فلسطين ، بل أرض العرب من النيل إلى الفرات هى إرث اليهود وهى أرض التوراة ، ومن ثم التسمية العبرية للضفة الغربية بأرض يهودا والسامرة ، وأن فلسطين أرض بلا شعب »[1] .

● ويحاول الشاعر « معين بسيسو » أن يثبت زيف هذه الإدعاءات والاكاذيب التى ينشرها العدو الصهيونى عن طريق التأكيد على استمرار فعل الثورة الممتد استلهاما من التاريخ القديم ومنذ القرن الثالث الهجرى (ثورة الزنج) مرورا بالتاريخ المعاصر الذى طرح ثورة الفلاحين فى تلك القرية البوليفية التى عاشت فى الثلث الأول من القرن العشرين وبزعامة (أرنستوشى جيفارا) ثم التأكيد على ضرورة استمرار الثورة فى لحظتنا الحضارية الآنية لمواجهة شمشون

المغتصب والمنتهك للعرض الفلسطينى المتمثل فى دليلة (المقاومة) .

● ويلاحظ أن الكاتب «معين بسيسو » قد لجأ إلى مصادر من التراث متخذا منها إطارا يفجر الفكرة التى أرادها ، ويطرح من خلال هذا الإطار المستند على التراث مضمونا معاصرا تماما ، وما اللجوء إلى التراث سوى عامل تفجير لمضمون معاصر ، أو بمعنى آخر اتخاذه وسيلة اسقاط على قضايا الحاضر ، وتلك ـ فى حد ذاتها ـ قيمة تكمن من وراء اللجوء إلى هذا الاستخدام .

ولقد اعتمد الكاتب على محورين للتراث :

الأول : التاريخى بشقيه : القديم ـ المعاصر .

● القديم وتمثله «ثورة الزنج » تلك الثورة التى قامت فى القرن الثالث للهجرة على يد (عبدالله بن محمد) فى مواجهة المعتمد بأمر الله ، وهذه الثورة لم تكن (ثورة عبيد ضد الرق بقدر ما كانت ثورة من يعملون ولا يملكون ، ضد مالكى الأرض وأصحاب الإنتاج ، إشترك فيها العبيد والأحرار ، الموالى والعرب جنبا لجنب ، ولم تكد تنقضى على بدئها عدة سنوات حتى أصبحت للثائرين دولة قائمة بذاتها ، ولم تستطع الدولة العباسية أن تقضى على الثورة إلا بعد حرب دامية استمرت سنوات طويلة « من ٢٥٥ إلى ٢٧٠ هـ ـ ٨٦٩ ـ ٨٨٣ م »)[٢] .

● أما عن الشق التاريخى المعاصر فنعنى به ثورة الفلاحين فى بوليفيا ، والتى قامت فى الثلث الأول من القرن العشرين بمساندة الثائر « ارنستوشى جيفارا » . الذى وحد ومزج بين ما فكر فيه وبين ما يعمله ، فكان وجها مغايرا ومتناقضا كل التناقض مع شخصية « هاملت الذى كان متردداً بين الفكر والعمل ، كان جيفارا (مؤمنا

بالثورة فتحول فى واقع الحياة إلى ثائر ، وكان مؤمنا بحرب العصابات ضد القوى المعادية للإنسان فدخل حرب العصابات وكان واحدا من أفرادها وأبطالها ، وكان مؤمنا بضرورة فتح جبهات عديدة ضد الإستعمار ففتح بنفسه جبهة ضد الاستعمار فى « بوليفيا » لقد ترك منصبه كوزير الثورة الناجحة المنتصرة فى كوبا حيث كان يستطيع أن يعيش مستريحا راضيا خالى البال إلى حد بعيد ترك هذا كله ليعيش فى الغابات والأحراش ويتعرض للموت بعد ذلك وهو يواجه جيوش الطغاة »[٣]

المحور الثانى : الأسطورى :

وتمثله أسطورة (شمشون ودليلة) ، إن شمشون القديم يجد قوته فى مواجهة الآخرين فى جدائل شعره القوية ، والتى عن طريقها يستطيع أن يفعل الخوارق ، إلا أن (دليلة) أرادت السيطرة عليه سيطرة كاملة ، حتى يكون ضعيفا بين يديها ، فقامت بقص جدائل شعره ـ مصدر قوته ـ وبذلك سلبته القوة ، فصار بين يديها ضعيفا ذليلا وتحقق لها ما أرادت .

● تلك هى المصادر التراثية التى لجأ إليها الكاتب (معين بسيسو) باحثا فيها عن وجوه مختلفة للثورة ، وجوه يستطيع استحضارها من التاريخ ، لكى نتخذ منها مثلا نحتذى به ، أو أملا نسعى إلى تحقيقه ، أو دربا نسير عليه ، تلك الوجوه الثورية التى استلهمها من التاريخ هى :

١ ـ عبدالله بن محمد .

٢ ـ ارنستوشى جيفارا .

٣ ـ دليلة .

ـ والسؤال المطروح الآن هو : كيف تعامل الكاتب مع هذه المصادر ؟ كيف قام بمعالجة الوجوه الثورية التاريخية . معالجة

تتسم بسمة المعاصرة من خلال الفكرة الرئيسية التى ترتكز عليها الأعمال ، وأعنى بها فكرة الثورة ؟؟

ـ هذا ما سنحاول الإجابة عليه أثناء تعرضنا لتحليل الأعمال المسرحية الثلاثة ، على الترتيب « مأساة جيفارا » ١٩٦٩ ـ ثورة الزنج ١٩٧٠ ـ شمشون ودليلة ١٩٧١ .

(٢)

■مسرحية « مأساة جيفار » [٤] تقع أحداثها فى ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منهم بالمنظر الأول وفيه يظهر جلاد بثيابه التقليدية السوداء ، يرتدى قناعا على وجهه فلا تظهر غير عينيه أمامه كتلة إسطوانية من الخشب كأنها المنصة ، فوقها فأسه ، إلى يساره مجموعة من السياح ينادى عليهم بأن من يرغب أن يرى « جيفارا » أو يلتقط ما شاء من صوره ، فليدفع خمسة دولارات ، وأثناء ذلك نرى وجه الجلاد يتبدل عندما يخلع القناع والثوب الأسود عندما يصرخ طفل بصحبة سائح ، وتظهر الثياب التقليدية لـ (بابا نويل) يستمر الجلاد ينادى : جيفارا ينتظر على اللوح الخشبى ، حنطناه وعطرناه ، لاتخشوا رائحته . وهذا الجلاد من السهل عليه تبديل هيئته ، وتغيير أقنعته ، فالوجه الأول يعطى الوجه الثانى ، والوجه الثانى قد يعطينا وجه الكاهن أو وجه الجنرال ، ويسأل فلاح شاب فلاح عجوز : لكن جيفارا من هو حتى ندفع خمسة دولارات لمشاهدته ؟؟ فيجيبه الفلاح العجوز أنه لايدرى ، ويستمر الحوار بين الفلاح العجوز والفلاح الشاب ، يكشف الكاتب ـ من خلاله ـ نظرة الفلاحين إلى أنفسهم ، وكيف أن الواحد منهم لايساوى دولارا من خشب !! والفلاح الشاب مشغول بأمر « جيفارا » والسؤال : من هو ؟؟

ـ فى هذه الأثناء نرى حركة بين الأشجار ، عندما يظهر رجل يتلفت

هنا وهناك ، فى يده دلو وفى الأخرى حزمة أوراق ، يرى الفلاحين فيتردد لحظة ثم يتقدم ويقول : خذا هذه الأوراق ، ويتساءل الفلاح العجوز : ماذا فى هذه الأوراق ؟ ، ولأنه يجهل القراءة ينظر الرجل للفلاحين ثم يتناول ورقة ويقرأ :

قد قتل جيفارا .
من أجل جميع الفلاحين .
من أجل السنبلة ، ومن أجل الشجرة .
من أجل الثورة .
فليحيى جيفارا .
فليحيى الرأس المقطوع .
وليحيى الصدر المثقوب ص ١٨ .

ثم يتركهما الرجل ويرحل بعد أن يحذرهما من الشرطة والسجن ، ويطلب منهما أن يقولا لجميع الفلاحين أن جيفارا من أجلهم سقط ، ولكن الفلاح العجوز يتساءل معبرا عن مخاوفة ومعبرا عن شعوره الدائم بالقهر الذى يعيش فى كنفه :

أهنالك رجل يسقط من أجل الفلاحين ؟
الفلاحون هم من يسقط فوق الأرض .
من أجل الكاهن والجنرال .
ومن أجل المالك .
الفلاح هو الهالك .
لا أحد غير الفلاح يموت ص١٩

وفى المنظر الثانى نرى ساحة فى القرية ، والعربات العسكرية على المفارق الأربعة للساحة جنود وضباط (بوليفيون) البعض يمزق أوراقا ملصقة فوق الجدران ، بعض الفلاحين والفلاحات قد تجمعوا هنا وهناك ، الفلاح العجوز والفلاح الشاب فى ركن من الساحة

يتساءل : ماذا حل بقريتنا ؟ وهما لايعرفان حقيقة الأوراق الملصقة على الجدران ، ولا لماذا تنزعها أيدى الشرطة ، ويدخل عليهما فلاح ثالث يخبرهما أنه قد قبض على فلاح يكتب ، وعلى فلاح آخر كان يوزع تلك الأوراق ، ويخبرهما أن الأوراق تقول :

أن رجالا مثلكم قتلوا خمسة ضباط كانوا ضد الفلاحين وأسروا عشرة .

تلك الأوراق تقول :

أنضموا للثورة .

لكن الفلاح العجوز يتساءل أية ثورة ؟! فيرد عليه الفلاح الثالث : ثورتكم .. ويتساءل الفلاح العجوز : هل صار لنا ثورة ؟؟ فيخبره :

صارلكم جبل للثورة .

وسيصبح سلسلة جبال ص٢٣ .

ويعبر الكاتب عن موقف رجل الدين مما يحدث فى القرية ، وكيف أنه يتضامن مع الشرطة ضد الثوار وضد الفلاحين ، ويتخذ من الدين وسيلة هجوم على مايفعله الثوار فى القرية ، حيث إدعى : إن الأوراق ملوثة بالطاعون واللعنة حلت بالقرية ، بثياب الفلاحين بالبقرة ، بالشجرة ، بالطاعون وعلى القرية أن تدفع ص ٢٤ .

وفى هذه الأثناء نرى الشرطة تدفع بالفلاحين أمام العربة العسكرية ، ويخبرهم الضابط أن الثوار لبسوا أثواب الفلاحين وجاءوا للقرية ، ليسوا منكم أبدا ، فلقد رفضوا أن يعترفوا قدام القسيس ، بل طردوه من الزنزانة ، ولكنهم فى السجن الآن ، ويخبرهم بضرورة الإبلاغ عنهم ، والقسيس يشترك مع الضابط فى هذا التحذير باسم الدين ويقول :

ملعون باسم الرب .

ملعون من ألصق تلك الأوراق .

ملعون من يحملها .
ملعون من يقرأها .
ملعون من تضبط معه ص٢٩

- إن الثورة - كما يقول الكاتب - لايستفيد منها سوى الضعفاء ، أما الأقوياء وخدم السلطة فإنهم خاسرون ولاشك ، لأن مصالحهم ستهتز :

لوحلت تلك اللعنة بالقرية .
فسيحرم من أكل البيض القسيس .

ويواصل رجل الدين لعناته ثم يرسم شارة الصليب ، يتبعه الضابط ، فالمالك ، فالمتعهد ، ثم الفلاحون الذين يتفرقون وأثناء ذلك يأتى فلاح من أحد المفارق ، ويتوقف أمام الفلاحين الثلاثة متساءلا :

ماذا صنع الفلاحون لكى يلعنهم ؟
الرب الطيب لايلعن أبناءه .
الرب الطيب ليس مع اللعنة ص ٣٢ .

وتأكيداً على سلبية «رجل الدين » وموقفه تجاه الفلاحين ، وإدانته كما صورها الكاتب ، نجد تلك الفلاحة كمن تحدث نفسها تقول :

بذرته فى بطنى ، فلماذا يلعن بطنى ؟
رحت لأعترف إليه .
ألقانى أرضا وحرثنى .
ألقى بذرته فى بطنى .
فلماذا يلعن بطنى ؟ ص٣٥ .

ونعلم من خلال هذا المنظر أن تلك الفلاحة تدعى (ماريانا) .

● وفى المنظر الثالث نرى مجموعة من السياح يخرجون من بوابة المستشفى ، يتقدمهم طبيب بثياب العمليات ، يتجمعون فى حلقات ، قولون أن الرجل المصلوب على اللوح الخشبى ليس جيفارا ، إنها

خدعة إنه رجل يضحك ويدخن سيجارا ، ونرى أثناء ذلك « مخبرا » «يظن أن أصبع الموز الذى يمسكه الطفل الكوبى الصغير ماهو إلا أصبع ديناميت ، فلقد أعطاه له الرجل المصلوب داخل المستشفى ، فيحاول القبض عليه ، لكن الطبيب يتهمه بالغباء ويقول :معذرة ، ماذا يعرف فلاح طلبوا منه أن يصبح مخبر ، ولكن ما أسرع ما يتعلم ، ويطلب من المخبر أن يقشر أصبع الموز ، وبالفعل يقشره ، فينفجر ، ويسقط المخبر ويتجمع السياح فى زاوية المسرح ونرى بالونات تتساقط من أعلى ، كل بالون فى صورة رأس (جيفارا) ، الطبيب يخرج مشرطه وقد أمسك ببالون يغمد فيه المشرط ، البالون ينفجر ، والطبيب يسقط ، الجنود يطلقون الرصاص على البالونات ، ورجال العصابات يتسللون من زوايا المسرح ويظهر رجل فى صورة (جيفارا) يدعو إلى الثورة :

أنا لست أمثل دورا .
فالثورة ليست مسرح .
هى ذى الأسلحة ممددة فوق الأرض .
هى لكم الآن .
ماذا تنتظرون ؟ ص ٤٤ .

ـ وينتهى الفصل الأول بالدعوة إلى الثورة والمشاركة فيها من أجل استمرارها ، ومن أجل قوتها فى سبيل تحقيق الاهداف .

● وتبدأ أحداث الفصل الثانى ، ومن خلال المنظر الأول نشاهد داخل عنبر السجن الحال الذى آل إليه المساجين فى السجن ، يحاول الضابط إكراه المساجين على كتابة اعترافات بأشياء لم يفعلوها ، وبعضهم رفض هذا الاكراه مثل (فريالو) ، والبعض الآخر أصيب بالجنون مثل (الاسكافى فرناندو) الذى أدان بكلماته رجل الدين المتعاون مع السلطة ضد مصلحة الفلاحين يقول :

اعترفوا لى .
اعترفوا قبل فوات الوقت .
صك الغفران ببيضة .
صك الغفران بعظمة .
سرقوا أجراس كنيستكم .
ماذا تنتظرون ؟
سرقوا أفخاذ نسائكم .
ماذا تنتظرون ؟
شحذوا السكين وجاءوا يخصونكم .
ماذا تنتظرون ؟ ص ٥٣ .

ـ أن الدعوة إلى الثورة يعتبرها الحارس والضابط والقسيس جنونا ، إن كلمات (فرناندو) فى واقع الأمر ، ترجمة موضوعية لما يحدث من قبل هؤلاء الذين ينتزعون ترياق الحياة من أجساد هؤلاء الضعفاء الذين لايملكون من أمر أنفسهم شيئا ، ولايستطيعون القيام بشىء سوى الرفض ، أما (أمادوا) السجين فإنه يحاول اللجوء إلى القسيس داعيا أن يخلصه من أجل يسوع الرب ، لكنه يدفعه بعيدا عنه ، ويطلب منه الإستجابة لما يطلبه الضابط ، وتصير صرخته فى نهاية المنظر إدانة لرجل الدين بموقفة السلبى والتآمرى .

اكتب شيئا من أجلى ياأبتى .
اكتب حرفا من أجل أمادوا المسكين ص ٥٧ .

ـ وفى المنظر الثانى نرى البيت التقليدى للفلاح البوليفى ، الفلاح العجوز يتحدث إلى إبنه الشرطى ، ونعلم من كلمات الأب العجوز أن ولده يعمل فى منجم وقد أضرب عمال المنجم ، وقتلوا شرطيين وجرحوا خمسة ، والأبن أضرب معهم . الفلاح العجوز يطلب من ولده الشرطى أن يفعل شيئا لأخيه :

إنك شرطى والشرطى .
يستمع إلى الشرطى ص ٦٢ .
لكن الابن يتنكر لكلمات أبيه قائلا :
حتى الجنرال .
لايملك أن يفعل شيئا ص٦٢ .

والفلاح العجوز ـ فى هذا المنظر ـ ينقل لنا تلك المأساة التى يعيشها من يريدون للثورة أن تأتى وتستمر إن مجرد الحلم بالتغيير ليس من حق الفلاحين المقهورين ، فالأبن الشرطى يقول : كان عليه ألا يحلم . والأب العجوز يصرخ ؟ : أنه لايملك حتى أن يحلم قدامه !

والإبن يرد :
ولماذا تحلم .. ؟
كانت قريتنا لاتحلم .
كانت طول الوقت تنام ولا تحلم .
لما حلمت عاقبها الرب .
وظهرت تلك الأوراق على الجدران .
وأضرب عمال المنجم ص ٦٣

إن الحلم بالثورة وبالتغيير من وجهة نظر الشرطى ـ وهو هنا رمز للسلطة ـ ليس من حق المقهورين فى الأرض وليس من حق أصحاب الحقوق ، فإن مجرد الحلم يستوجب العقاب !

● وفى المنظر الثالث وهو نفسه المنظر السابق نرى الفلاح العجوز يجلس فى داره يفكر فى ولده (خوسيه) عامل المنجم ، ويجىء فلاح لكى يخبره أن المنجم قد دُك ، وأن (المخبر) يعرف ذلك بل أنه إشترك فى هذا الفعل . إذن فالإبن هو الآخر مدان ، بسبب اشتراكه فى مؤامرة الصمت ، وبسبب اشتراكه فى ارتكاب الجريمة مع السلطة .

إن الفلاح العجوز لايهمه من أمر الأوراق التى تظهر فوق جدران القرية شيئا ، إنه يقول :

القرية تطلب ماء بدل الحبر .

وبذورا بدل الكلمات .

وثيابا بدل الأوراق ص ٦٦ .

إنه يعلن احتجاجه ، بطريقته الخاصة ، والمختلفة عن الآخرين .

إن الصمت على ظلم الظالمين وقهر القاهرين سبب من تلك الأسباب التى دفعت السلطة الجائرة إلى الإستمرار . فخوسية الإبن المناضل ظل فى بطن أمه تسعة أشهر ينتظر الميلاد ، وعندما خرج إلى العالم .

وجد القرية كالديك المخصى له شكل الديك وصوت الضفدع أقدامكم غائصة فى الطين وحتى الأعناق مياه المستنقع .

الكلب فى القرية ينبح .

الفلاح بها لايرفع صوتا أو يتكلم ص ٦٧/٦٨ .

إن الصمت هو الذى أدى إلى تأخر الثورة ، وعندما جاءت واجهها الظالمون بقوة أسلحتهم حفاظا على أوضاع استقرت لصالحهم ومع مصالحهم .

- ومثلما إنتهى المنظر الأول من الفصل الأول بصرخة الرجل فى صورة جيفارا :

ماذا تنتظرون ؟؟ نجد أن الصوت صوت (فرناندو) والاسكاف يرتفع فى الصدى مختلطا بدوى أجراس تدق يقول :

سرقوا أجراس كنيستكم .

ماذا تنتظرون ؟

سرقوا أفخاذ نسائكم .

ماذا تنتظرون ؟

شحذوا السكين وجاءوا يخصونكم .

ماذا تنتظرون ؟ ص ٧١ .

● وفى (المنظر الرابع) وهو شارع فى القرية نرى جوقة تتكون من أربع قرويات ويرتدين الأردية الحمراء ، تتكلم عن حالة القرية وما آل إليه . .

قريتنا إمرأة مخمورة .
قريتنا إمرأة سقطت فى الوحل ص ٧٣ .

وتأتى المرأة (الرمز) « ماريانا - تلك التى رأيناها فى المنظر الثانى من الفصل الأول - وهى تقدم دليل إدانة قسيس القرية ، تترنح فى يدها اليمنى كأس خمر ، وفى اليد اليسرى منجل . تقول :

أنا ماريانا .
وعشيقة كاهنكم .
ومن منكم لايعرف ماريانا ؟
من منكم ماضاجع ماريانا ؟
أنا عرافتكم .
عرافتكم .. مريانا ص ٧٧ .
إنها - كذلك - ضحية هذا الكاهن الكاذب .

الجوقة : كانت معه فى حجرته السرية فى حجرة كاهنكم .
كانت تصغى لكم تعترفون .
ثم تبيعكم الأسرار كعرافة .
والعرافة كبرت .
وصارت قديسة ص ٧٨/٧٧ .

والجوقة تقدم رجلا (فى صورة جيفارا) كما قدمت من قبل ماريانا :

هو ذا الرحال على ظهر جواده ..
أبدا يظهر حين الصاعقة تعانق شجره .

تسقط كى تعطى الميلاد لشجرة .
أبدا يظهر حين الزلزال تضم ذراعاه الأرض الهرمة .
كى يعطى الميلاد لأرض بكر .
كان هلالا ، لما قتلوه إكتمل .
أصبح بدرا ص ٨٠ .

ـ إن هذا المنظر له دلالة رمزية ، حيث (ماريانا) القرية المستسلمة تنتظر ذلك الفارس الذى يحدث فيها زلزالاً يغير من طبيعتها الاستسلامية التى تتشابه والمرأة المخمورة التى لاتستطيع أن تسيطر على نفسها ، فيسقط المنجل من يدها ملطخا بالدم ، إنه رمز للثورة المنتظرة ، وعلى الجميع أن يؤمن بها منْ آمن فلينهض ص٨٢ .

ـ وهذا المنظر يعد تأملا مفارقا للحدث الأصلى ، وهو عنصر من عناصر المسرح الملحمى فبقدر (مايستطيع الراوية أن يدمج المتفرج فى تأمله ، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحى نفسه ، ومن ثم يصبح بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئا يمكن أن يراقبه من عل ، وبهذا يبتعد عن هذا الحدث كما يبتعد هو عنه ، هذا البعد يضفى طابع الموضوعية على الحدث المسرحى بما يجعله (مثلا) أو (نموذجا) ويجرد الشخصيات من فرديتها ويجعلها أشكالا أو نماذج أو أمثلة لجماعة أو طبقة من الناس »[٥] .

ـ وفى (المنظر الخامس)[٦] نرى الأب العجوز (كمن يحدث نفسه) يتساءل :

ماذا أعطتنى الأرض ؟
أعطتنى ولدين .
ولدين ..
ولد هاجر بذراعيه إلى المنجم .

والولد الآخر هاجر بالقدمين وبالأذنين وبالعينين إلى الشرطة ص ٨٣ .

ونعلم - من خلال هذا المنظر - أن ولده (خوسيه) عامل المنجم قد مات بخمس رصاصات والأب حزين جدا ، والإبن (المخبر) لايهمه من أمر أبيه شيئا سوى السؤال عن الرجل المشبوه الذى كان يجلس مع أبيه منذ لحظات ورآه الجميع ، والأبن جاء للسؤال ، بينما الأب يسأل عن ولده عامل المنجم ، والأبن (المخبر) هربت من دمائه كل الأحاسيس والمشاعر التى ينبغى أن تكون موجودة فى الإبن تجاه أبيه . نراه يقول :

أبتى .

إن لم تعترف عليه .

أعترف عليك .

ستعذب حتى الموت .

إنك لاتعرف ماذا يجرى فى تلك الغرف السرية لكنى أعرف .

هو يفعل هذا لأنه يخشى على نفسه ، ونحن نرى - فى هذا المشهد - صلابة الفلاح العجوز (الأب) تجاه ما يحدث فهو لم يستسلم لتهديدات إبنه (المخبر) ولم يرشده إلى الفلاح المشبوه الذى تبحث عنه الشرطة ، رغم علمه أن ولده (المخبر) سوف يكون فى خطر لكنه يعلم كم باع نفسه ، صلابته تجعله متمسكا بالأرض وبالدار وبالقرية رغم الأخطار والأهوال التى تحيط بكل هذا .

لن أهرب من هذا البيت .

فالفلاح هنا فى هذه القرية .

ينتظر المطر .

وينتظر القتلة ص٨٩ .

● وفى المنظر الأول من (الفصل الثالث) يتعرض الكاتب للذين

ينظرون للثورة والذين يدعون لها لكنهم بعيدين عن هؤلاء الذين سيتحملون تبعه الفعل ذاته ، إنه الانفصال القائم بين المثقفين والناس ذلك الانفصال سببه البرج العاجى الذى يجلس أعلاه هؤلاء المثقفون بلا فعل . يقول أحدهم :

نحن هنا فى هذه المكتبة ومنذ سنين .

نتمدد فوق الأرفف منذ سنين ..

نعرف كل قوانين الثورة .

نقرأ كتب وكراسات ومنشورات الثورة ونعلم للناس الثورة .

نتنبأ مثل رجال الأرصاد بطقس الثورة .

والمسألة الآن .

كيف تهب رياح الثورة فى الصيف ؟؟

كيف المطر الأحمر والثلج الأحمر يسقط فى الصيف ؟

كيف الرعد الأحمر يقصف فى الصيف ؟

كيف الفلاحون يثورون وفى الصيف ص٩٣/٩٤ .

ـ ويعتبر هذا الرجل أن له دورا ، ولكن الرجل الثانى يرد عليه

بل نحن نمثل دورا .

ونلقن دورا .

إنها سلبية المثقفين التى يرفضها الرجل الثانى :

صرت أضيق بدورى .

وبمن أعطانى هذا الدور .

وملقن هذا الدور ص ٩٦ .

والملقن فى جوف البرميل يضرب بيديه فوهة البرميل ، والكتب تتساقط فوق الأرض ، ويطل بوجهه المطلى بالأصباغ ، ويعلن أن يلقى بقناعه الآن ، ولكن الكاتب قدم الملقن أو أراد له أن يكون ايجابيا بمعنى أنه رفض ذلك الدور التلقينى والإشتراك فى اللعبة التمثيلية ،

وتلك الايجابية ليس لها سند من الموضوعية ، لأنه إشترك مع الممثلين أصحاب الدور فيما أراده هو لهما ، ولكن الكاتب يقول على لسان الملقن موجها كلماته إلى الرجل الأول :

لن يهبط الستار .

إعترف الآن .

إعترف الآن .

كنت تمثل لكنا كنا ندفع دمنا .

ثمنا للتذكرة وللإ علان وللبرقية .

والآن .

أين هى الحرية ؟؟ ص ١٠٠ .

- إن الملقن يردد نفس الكلمات التى يرددها الرجل الذى نهض من مقاعد المتفرجين ليدين الممثلين الذين ارتدوا ملابس الأبطال .

أين المهرب ؟؟

كنا المستمعين .

وكنتم فوق المسرح أبطال .

بعنا الزنبق والخبز .

وبعنا المعطف والجورب .

كى نشهدكم فى دور الأبطال ص٩٩

- إن الموقف - على هذا النحو - غير متسق وطبيعة الفكرة التى يستند عليها المنظر ، فالملقن قدمه الكاتب ضحية لهؤلاء الذين زيفوا له الحقيقة على الرغم من إنه - فى الواقع - مشارك لهم تماماً فيما حدث ويحدث ، إنه شريك فى اللعبة ، فكيف يكون بريئاً مما يحدث ؟؟

★

● فى المنظر الثانى نرى بيت الفلاح العجوز ، وصوت الرصاص ينطلق فى الصدى ، بينما الفلاح الثورى يدخل إلى البيت يدفع أوراقا

إلى الفلاح العجوز ، ويخبره بضرورة اخفائها فى مكان أمين لأن الشرطة تطارده ، ومنهم ولده الشرطى ، والفلاح العجوز يدس حزمه الأوراق فى صدره لكنه يتساءل :

مادامت هذه الأوراق هى الموت .

هل لى أن أعرف ماذا فى هذه الأوراق ؟؟

فالرب يسوع تعذب من أجل الناس .

بطرس أنكر فتعذب..

ويهوذا سلمه فتعذب ص ١٠٢/١٠٣ .

ـ ويتساءل من جديد :

ماذا فى هذى الأوراق ؟؟

نحن نعيش ولا نعرف .

ونموت ولا نعرف .

الفلاح يعيش ولا يعرف .

ويموت ولا يعرف ص ١٠٤ .

يلاحظ أن الفلاح الثائر يلجأ إلى رجل عجوز ، لكنه يعلم أنه سيساعده لأنه يتضامن بشكل غير مباشر مع هؤلاء الذين يقاومون البطش . هؤلاء الذين قتلوا ولده (خوسيه) بخمس رصاصات وهو يعمل فى المنجم ، أما ولده الآخر فقد باع نفسه بثمن زهيد للقتلة .

★

● وفى (المنظر الثالث) حيث بيت « ماريانا » وهى فى « مونولوج » طويل ومناجاة للصليب ، تبثه لواعج نفسها ، لكنها تشعر بالمرارة ، وتبحث ـ مع الآخرين ـ عن المخلص الذى يقضى على الزيف والخداع وتؤمن أن المخلص (بضم الميم وفتح الخاء) لن يولد تحت السرر الشرعية ، وأنه ليس نبياً ذا معجزة أو أسطورة بل هو إنسان ، وحين الاسطورة تكبر تترعرع ، تصبح ذاك الإنسان وتتساءل :

أين هو الإنسان ؟
من منا يشعل عود ثقاب من أجل الإنسان ؟ ص ١٠٨ .
فى هذه الأثناء يدخل ـ إلى دارها ـ الفلاح الثائر ، ذلك المطارد دوما ، يدخل عليها بعد إصابته برصاصات الشرطة ، إنهم يطاردونه ، لكنها تخفيه عنهم لاحساسها بصدقه ومشاركة منها لآلامه ، إنه التوحد .
المومس والثائر .
ما أشبه وجه العذراء بوجهك .
لك وجه العذراء ص ١١٢ .
لازالت المرأة (الرمز) قائمة ولكن (ماريانا) لاتستطيع أن تحمى الفلاح الثائر حين يهجم عليه رجال الشرطة والفلاحين ، فيسقط الأرض ويتم الأمساك به ومعه (مريانا) .

ـ ويتكون (المنظر الرابع) من ثلاثة مشاهد : فى الأول منهم ، يوضح الكاتب كيف أن محاولة إجهاض الثورة ربما تأتى من الداخل ، فالمخبر شقيق عامل المنجم المقتول وابن الفلاح العجوز الذى ساعد الفلاح الثائر من قبل إيمانا منه بأن هؤلاء الذين قتلوا ولده يستحقون القتل ذلك المخبر يدفعة ضابطه دفعا إلى قتل الفلاح الثائر الذى قبض عليه فى حجرة المومس ، يدفعه إلى قتله بعد أن يحدثه عن أبيه وأخيه .
أنا أعلم أنك لم تغلق عينيك .
طول الوقت .
ولم تغلق أذنيك .
أعلم أن أخاك (خوسيه) .
سقط على عتبات المنجم .
واصطادوا والدك كحوت هرم .

أصطادوه بسنارة .
غرسوا فيها لحم أخيك ص ١٢٠ .
ويقوم بإثارة مشاعره تجاه (الفلاح الثائر) :
أنك لاتعرف ذاك الأرجنتينى الكوبى الصينى الروسى .
لقيط جميع الأوطان .
لكنى أعرف .
أعرف رامون .
ذاك الأرجنتينى الكوبى الروسى الصينى .
لقيط جميع الأوطان ص ١٢١/١٢٢ .
إن القضاء على الثائرين يؤدى إلى القضاء على الثورة ذاتها . يقول الضابط :
لن تظهر ثانية تلك الأوراق .

على جدران القرية لن يضرب ثانية عمال المنجم .
لن تظهر ماريانا بعد الآن .
فى ثوب العرافة القديسة ص ١٢٣ .
إنهم يستخدمون المخبر - لأنه فلاح فى الأصل ومن بنى وطنه - أداة للقتل أداة للقمع وتحقيق الأهداف ويدفعون - المخبر - الفلاح إلى تنفيذ ذلك دفعا .
صوب تحت السرة إنك لن تخطئه الآن .
إنك لن تخطئه الآن .
رامون هنالك فى تلك الحجرة .
أعزل وجريح ومصفد .
أذهب ص ١٢٦ .
- وفى نهاية المنظر يأتى صوت (جيفارا) :
كانت قبلى الثورة .

وستبقى بعدى الثورة .
أنا ماكنت المارد يخرج من قمقمه .
ماكنت الأسطورة قتلونى .
من قالوا أنى : أسطورة .
فأنا ياأبنائى .
مثل جميع الآباء .
لكنى لا أحمل فاكهة أو حلوى .
لا أحمل لعبا ياأبنائى .
فى ليلة عيد الميلاد .
«بابا نويل ».
فى هذا العصر .. وفى ليلة عيد الميلاد .
صار يوزع بدل الأغصان بنادق .
بدل حبال السيرك حبال مشانق .
بدل شموع الميلاد صواعق ص ١٢٧ .

● وفى المشهد الثانى نرى الفلاح الثائر (رجل فى صورة جيفارا) فوق كرسى يداه مربوطتان إلى الخلف ، وفى فمه غليونه ، يجلس فى حجرة عريانه ، بركلة قدم يدخل المخبر مقتحما الحجرة وفى يده مدفعه الرشاش ، يدخل وهو يترنح من السكر ، ويستسلم الرجل للمخبر الذى يطلق نيران مدفعه الرشاش فى الجهات الأربع ، فيموت الرجل فى صورة جيفارا ، قائلا قبل الموت :

مر زمان كان يهوذا .
فيه القاتل .
وأتى زمن .
صارت فيه غرف التعذيب .
حديقة بابل .

اقتلنى الآن .
كان أخوك « خوسيه » رفيقى .
وأبوك .. صديقى ص ١٣٠ .

- وفى (المشهد الثالث) ترى حجرة عريانة (ماريانا) راكعة فى وسط الحجرة ، يدخل عليها الضابط ، يطلق عليها الرصاص ، ونسمع صوت (رامون) يأتى بنفس الكلمات التى سمعناها من قبل بصوت (جيفارا) .

يا ابنائى .
كانت قبلى الثورة .
وستبقى بعد الثورة ... الخ ص ١٣٦ .

إن إتحاد الصوتين يعطى إحساسا بأن رامون هو نفسه جيفارا ، رامون قُتل بيد أحد الفلاحين يد استخدمتها السلطة للقمع نيابة عنها بإسم العدل والحق ، ولكن الثورة لن تموت . طالما فى الأرض ثائر :

كانت قبلى الثورة .
وستبقى بعدى الثورة ص ١٣٧ .

● وفى المنظر الخامس والأخير ، والذى يتكون من مشهدين ، يتعرض الكاتب فى المشهد الأول منهما للشخصيات العادية للثورة ، كما تعرض لها من بعد فى مسرحيته (ثورة الزنج) ١٩٧٠ م .

- ويصور هذا من خلال ندوة تليفزيونية ، ومقدم البرناج وسط الشخصيات الثلاث .

مقدم البرنامج يسأل الرجل الأول (القومسير الأول) عن رأيه ورأى الكتب ورأى القوامين على الثورة ، فيمسك كتابا ثم آخر وهو يردد :

ارنستوشى جيفارا!!
لايوجد فى كتب الثورة هذا الأسم .

لايوجد فى صفحات قوانين الثورة .
هذا الاسم .
لايوجد فى قائمة الثورة هذا الاسم .
لم يصدر بعد قرارأو فرمان بهذا الاسم ص ١٤٠ .
فيتوجه المذيع إلى الرجل الثانى يسأله عن هذا الاسم :
فيخبره : أنا أعرف جيفارا .
كان عليه أن يذهب لبلاد أخرى .

ويخرج من جيبه بيضة ويقرر أن هذه البيضة لا تحتاج لضربة عكاز جيفارا حتى تتكسر ، وهذا هو قانون الثورة ـ من وجهة نظره ـ أن نضرب حين تكون قلاع الأعداء مثل البيضة :
الثائر من يقدر أن يتزلج فوق البيضة .
أن يركب زحافة .
لكن جيفارا .
ذهب إلى بلد لايشبه هذى البيضة ص ١٤٢ .

أما الرجل الثالث فيقول : أنه يعلم من هو (جيفارا) وأنه من العبث أن نبحث عنه فى صفحات الكتب أو فى داخل بيضة ، كان عليه أن يبدأ ثورته من « لاباس » العاصمة ، وليس من الجبل أو الغابة ، وكان عليه أن يبدأ من مصنع أن يبدأ بالمنشور لا برصاصة ، وهذا هو وجه المأساة من وجهة نظره .

وسخرية من المؤلف لهذا الرجل نجده يقول فى الملاحظات أن هذا الرجل يصبغ شفتيه (روج أحمر) وشعره كالخنافس .
إن هذا المشهد يقدم ثلاثة أنماط مختلفة ينظر كل نمط منهم إلى الثورة من وجهة نظر خاصة وينظر إلى (جيفارا) نظرة خاصة ، لكنهم يشتركون فى شىء واحد وهو ثرثرتهم ووقوفهم على الجبهة

المضادة لتلك الجبهة التى يقف عليها (جيفارا) الثائر الذى يراقب تصرفاتهم أثناء حديثهم ، ويضحك ساخرا منهم .

● وفى المشهد الثانى يطرح الكاتب فكرة استمرار الثورة رغم موت (جيفارا) الثائر . الفلاح العجوز يقول :

مات جيفارا الأسطورة .

قام جيفارا الإنسان ص ١٤٥ .

ـ إن جيفارا قد زرع فى الناس الثورة ، علمهم كيف تكون المواجهة ، وعلمهم أن السكوت على الطغيان جريمة . إن الثورة (الحلم) أو أنها تبدو مثل الأسطورة مستحيلة ، نراها قد أصبحت واقعا وحقيقة والفضل للإنسان من قبل ومن بعد .

إن الفعل الثورى مستمر طالما هناك إنسان يتبنى هذا الفعل ويسعى إليه ويحققه من أجل الآخرين .

هذه هى مسرحية (مأساة جيفارا) المزدحمة بالأحداث والمواقف والرموز والصيغ المسرحية ، والمناظر المتعددة ، إنها تطرح فكرة الثورة ، وكيف أنها ليست حُلماً مستحيلاً كما يظن البعض ، إن (معين بسيسو) يستلهم من روح الثورة التى قامت بها العصابات فى قرية (بوليفيا) الكوبية وسيلة لإضاءة ثورة فلسطين دون أن يهتم بإقامة علاقة واضحة بين الثورتين بل أنه يهتم بإقامة علاقة واضحة بين الثورتين ، بل أن يتطلع إلى أن تكون ثورة جيفارا مثلا يصلح القياس عليه ، مرتكزا فيها على عنصر المقاومة ، تلك المقاومة التى نحتاجها اليوم وبنفس القدر من الإيمان الذى وجدناه عند الفلاحين فى قريتهم الصغيرة (بوليفيا) إن زرع فكرة الثورة فى النفوس أمر ضرورى لإسترجاع الحقوق ومواجهة الطغيان ، إن المسرحية فيها وعى سياسى عميق ، حيث نجده يجيد استلهام جزء إيجابى من الماضى المتمثل فى انتفاضة الثوار فى تلك القرية البوليفية فى كوبا والتى

عاشت فى الثلث الأول من القرن العشرين لكى يتخذ من هذا الجزء وسيلة إنماء للفكرة المطروحة دوما ، بالإضافة إلى محاولة تعبيره عن الوجوه المتعددة التى تنظر للثورة .

فليس هناك نمطا واحدا فى مواجهة فعل الثورة من حيث الإيمان بهذا الفعل أو عدم الإيمان به فنراه يقدم الوجوه المتعددة فى مواجهة الفعل ، وتتمثل هذه الوجوه فى الآتى :

١ - الانهزاميون :

ويمثلهم فى المسرحية :

القسيس (رجل الدين) الذى يرى أن الاشتراك فى الثورة فعل يستحق لعنة الرب - الفلاح الشرطى يرى أنه ليس من حق المقهورين فى الأرض أن يحلموا بالثورة ، فمجرد الحلم يستحق العقاب .

٢ - السلبيون : هؤلاء الذين رأيناهم فى المنظر الأول والمنظر الخامس من الفصل الثالث والذين يتحدثون أكثر مما يفعلون ، فلا نعلم موقفهم بالتحديد ، إن نظرتهم إلى فعل الثورة نظرة متميعة - إن صح التعبير .

٣ - المؤمنون بها :

وعلى رأس هؤلاء (جيفارا) الفلاح العجوز الذى يفعل أكثر مما يتكلم لا لشىء إلا أنه أحس شيئا عظيما يحدث - فرناندو الاسكافى - خوسيه عامل المنجم - ماريانا تلك المراة الغانية وغيرهم .

ذلك التنوع فى طرح الوجوه الناظرة إلى فعل الثورة يدفع إلى تناول الفكرة تناولا موضوعيا يخدمها ويكشف عمق الرؤية .

● ونرى أن لجوء الكاتب إلى استخدام بعض الصيغ الملحمية فى المسرحية يدفع - فى بعض أجزاء المسرحية - إلى عدم تماسك الموضوع ، فتبدو بعض المناظر وكأنها مقحمة على النسيج العام ، خاصة فى المنظر الأول من الفصل الثالث ، صحيح أن الصيغة

الملحمية تتفق وطبيعة طرح موضوع يستند على فكرة ، يخاطب بها الكاتب عقل القارىء قبل وجدانه إلا أنه كان عليه أن يكون حريصا على اختيار المناظر وبما لايتعارض ومسار الفكرة الرئيسة فى تطورها العام .

(٣)

● وتأتى المسرحية الثانية (ثورة الزنج) «٧» لتقدم لنا نموذجا آخر للبطل الثائر ، يعمق به الكاتب - ومن خلاله - فكرة الثورة ، وهو هنا يذهب إلى القرن الثالث الهجرى ليستحضر منه شخصية ثورية هى (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج « وهناك من يسمى قائد هذه الثورة عبدالله بن محمد ، بينما تذكره المراجع (على بن محمد) . ولقد تابع « معين بسيسو » الدكتور طه حسين فى تسميته له بـ (عبدالله بن محمد)[٨] .

● تتكون مسرحية (ثورة الزنج) من جزءين ، يبدأ الجزء الأول منهما باللوحة الأولى ، حيث نرى آله تيكرز إلى يمين المسرح تتكتك ، وإلى جابنها رجل يحدق فى الشريط ، إلى اليسار غسالة كهربائية تدور وخلفها رجل يلقى فى جوفها ببعض الأوراق والجرائد والكتب ثم ينحنى ليتناول جردلا يفرغ منه بعض الحبر الأحمر فى جوف الغسالة . كل من الرجل (التيكرز) والرجل (الغسالة) منهمك فى عمله ، يدخل رجل يحمل فوق ظهره (صندوق الدنيا) يكتسح بعينيه الرجل التيكرز وحبل الغسيل والرجل الغسالة ، يعلن أننا سنرى الدنيا والتاريخ على حبل غسيل ، سنرى أوراقا تغسل وأوراقا تصبغ ، وهو يخبرنا أننا كلنا مغسولون ومصبوغون ، وينصرف (الرجل صاحب الصندوق) ليتركنا فى أيدى أثنين من الغسالين والصباغين ، أولئك الذين يزيفون الأشياء ويجعلونها تظهر على غير طبيعتها ، إن هذا المنظر يعتمد على طرح الفكرة المسيطرة وهى

(تزييف التاريخ) فيحدد المؤلف كيف أن أجهزة الإعلام الحديثة تصنع (صورة مقصودة للحاضر والماضى وكيف تشكل الوقائع والشخصيات عن طريق (التيكرز) آلة استقبال الرسائل اللاسلكية بالكتابة ، ويصبغها بما تريد من ألوان فى « غسالة » الصحيفة اليومية . لكن شخصية (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى تخرج من الغسالة ، فتتمرد على مايراد لها من أصباغ ، وتأبى أن تقتل مرة ثالثة على يد وسائل الإعلام الحديثة بعد أن قتلت مرتين من قبل على يد المعتمد بأمر الله ويد الوراقين فى القرن الثالث الهجرى) «٩» .

- والمزيف الأول هو الرجل الغسالة ، والمزيف الثانى هو الرجل التيكرز ، فالأول يصبغ ويغسل كل مايريد تزييفه ، والثانى يكتب بما يتوافق وهدف التزييف ، والحوار بينهما يكشف ذلك الصراع الدائر بينهما ، بين ما يؤمن به كل واحد منهما تجاه الآخر ، فالرجل (التيكرز) يخاف أن يخرج من جوف الغسالة رجل مقتول ومصبوغ ، هذا الرجل قد قتل فى القرن الأول أو القرن الثالث أو القرن العشرين ، يخرج وينتفض حيا لكى يقتل قاتليه .

إلا أن الرجل الغسالة يسخر منه ، ويؤكد أنهم كانوا من قبل يدسون السم بشريان التاريخ ، ويعاقب أو يهرب من دس السم ، ولكن من يعاقب من يقتل بالحبر ؟؟ من يقتل تاريخا ؟؟ من يقتل أبطالاً بالحبر ؟؟ ويعود الرجل التيكرز إلى طرح مخاوفه :

ماأكثر ما أتصور أبطالا .
نحن غسلنا دمهم .
وصبغناهم بالحبر .
أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الغسالة .
وتحطم هذى الغسالة .

تطلق كل سراح المغسولين المصبوغين ص ٩
لكن الرجل الغسالة يعلن ضرورة غسل هذا الوجه وصباغته ثم يعلق فوق الحبل ، وعندما يسأله الرجل التيكرز : وجه من ؟؟ . يخبره : وجه فلسطين .
إلا أن الرجل التيكرز يسأل : لماذا وجه فلسطين ؟ إنه وجه قريب ، ولذلك ينبغى أن نؤلف وجها آخر ، وجها نرفعه كالحجر ونضرب وجه فلسطين . إذن فأسلوب اللعبة التى أرادها المزيفون قد اتضحت ، إنهم سوف يأتون بوجه من التاريخ يضربون به وجه فلسطين ، والتاريخ كفيل بأن يمد الكفين بسلة أحجار .
ـ لكن (معين بسيسو) أراد من هذا الإستدعاء التاريخى عكس ما أراده المزيفون ، إنه أراد استدعاء وجه (ثورة الزنج) وقائدها (عبدالله بن محمد) ليكشف وجه فلسطين ، إنه استدعاء موضوعى ، هدفه الكشف والفضح .

وفى هذه الأثناء تدخل امرأة هى فى الحقيقة (رمز فلسطين) تتساءل : لماذا وجهى أنا ياقتلة ؟؟ فوجه فلسطين لوح زجاج يكسر كل صباح ، والعنق يقطع ، يغرس سارية فى الأرض كى تخفق فيه الراية .

والمرأة واثقة أن هذا الزيف سوف ينتهى لأنهم سوف يجيئون وسيقطع هذا الحبل وتحطم هذه الغسالة وتكسر هذه الآلة ص ١٢ .
والرجل التيكرز يصر على أن وجه فلسطين قريب . ولذلك ينبغى تأليف وتصوير وجه آخر ، وجه يضرب وجها أو وجهين أو خمسة أوجه ، وجها ننهضه من مقبرة التاريخ ، وجها نغسله ، نصبغه ونصوره كيف نشاء ، ولذلك فوجه الزنج وقائدهم (عبدالله بن محمد) هو الوجه المطلوب . ويدخل رجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة هو (عبدالله بن محمد) ليعلن أن المعتمد بأمر الله قتله

مرة ، وقتله الوراقون مرة ثانية ، وهم يريدون قتله للمرة الثالثة فى القرن العشرين ، ويرفض أن يُقتل بعد الآن .

لن يغسل وجهى ، لن يصبغ ويعلق فى حبل غسيل بعد الآن الدم والخبز وعنقى والسيف .

وبينى وأنا عبدالله .

وبينكمو ياقتله ص ١٤ .

وهنا يصر الرجل الغسالة بضرورة تصوير وجه فلسطين .

● وفى اللوحة الثانية يقدم المؤلف - فى إسهاب - بانوراما لفلسطين ، حيث نرى صليبا ضخما وفوقه هندى أحمر مصلوب ، بالإضافة إلى رجل مهلهل الثياب يمد يده بجمجمة ، وإلى يمين الصليب قفص ضخم عيدانه من البوص الرفيع كعيدان أقفاص الدجاج ، من خلف العيدان تطل وجوه رجال ونساء ، بعض الرجال فى ثياب رعاة البقر ، وبعضهم فى ثياب عادية وبعض النساء فى ثياب الفلاح الفلسطينية ، أمام القفص رجل فى الثلاثين يرتدى المايوه من الرمال ، فوقها نصب مدفع رشاش ، إلى يمينه ميكرفون وإلى يساره آخر ، كل من فوق المسرح فى حالة سكون حتى كأنه يبدو للرائى أنه فى متحف شمع ، والرجل الغسالة يكتسح المسرح بعينيه طالبا السكوت إنه يريد تصوير المشهد ضمن فيلم (فلسطين فى القلب) وعندما يبدأ تصوير المشهد ، نرى كل من فوق المسرح يتحرك فى وقت واحد ، فى الخلفية العريانان يلتحمان بسيفهما ، الرجل المقتعد الأرض إلى جانب الصليب يهز الجمجمة فى يده ، الرجل بالمايوه أمام القفص يصرخ ومجموعة النساء فى القفص ومعهن الرجال يتحولون إلى جوقة تردد بصوت واحد : عائدون ، عائدون .

وحالب البقرة يحمل جردله ، والرجل تحت الصليب يتحرك ، الأصوات كلها تختلط ، الرجل الغسالة ينتقل بالكاميرا من ديكور إلى

ديكور ثم يدخل رجل فى ثياب عبدالله بن محمد صاحب الزنج وقائد ثورتهم ، الرجل الغسالة يلاحظ دخوله فيتوقف عن التصوير ، ويقدم الرجل نفسه على أنه (عبدالله بن محمد) فيخبره الرجل الغسالة أنه كومبارس إلا أن الرجل يرفض الامتثال لأوامر الرجل الغسالة .

لن أخرج من غسالتك الملعونة والأصباغ على وجهى بعد الآن
نحن هنا فى القرن الثالث للهجرة .
كل الديكورات تشير إلى البصرة .
وأولاء عبيد البصرة .

ثم نراه يكيل الاتهامات لكل الواقفين على خشبة المسرح والمشاركين فى المنظر مسقطا عليهم شخصيات تاريخية هى على وجه التحديد شخصيات ترجع إلى القرن الثالث الهجرى وأثناء ثورة الزنج وحكم المعتمد بأمر الله ، إنها حالة تاريخية لفضح وضع قائم فى اللحظة الحضارية الآنية إسقاطا على وضع سابق فى لحظة حضارية ماضية .

فالرجل المصلوب هو (أبو بشار) الذى كان يسلى المعتمد بأمر الله ، والهندى الأحمر هو (إبن الاسحم) والرجل الذى يرتدى المايوه هو النخاس (إبن عتيق) والرجل الغسالة هو (إبن قتام) والرجل الغسالة هو (ابن قتام) الذى كان يحرك الجوارى على تخت المعتمد بأمر الله . والرجل البائع هو نفسه عطار سوق البصرة ، كان يبيع الحناء ويقول : دماء الشهداء والآن يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين ، مقبض سيف من حطين ، عقد خرز كان يطوق يوما عنق جواد صلاح الدين .

إن الرجل الكومبارس فى ثياب (عبدالله بن محمد) هو - فى التاريخ - قائد ثورة الزنج . إنه يستعيد شخصيات من الماضى ، لأن

هذه الشخصيات لها إمتدادها فى الحاضر مع فارق تغيير السحنة ، يصرخ فيهم :

يازنج البصرة والأهواز .

ريشكمو أصبح أكليل إبن الاسحم .

جلدكمو مايوه إبن عتيق ص ٢٥ .

وعندما يهجمون عليه يصرخ فيهم :

انطلقوا الآن .

كونوا ماشئتم .

زنجا فى القرن الثالث للهجرة .

أو زنجا فى القرن العشرين إن عليكم أن تنطلقوا الآن .

لايستأذن عبد من قيصره .

كى يعلن ثورة ص ٢٨ .

- إن هذا المشهد يترجم فكرة إستمرار الثورة ، اختلاط الزنج بالفلسطينيين ، القرن الثالث للهجرة بالقرن العشرين ، البصرة وفلسطين ، إن الاختلاط الزمانى والمكانى واختلاط الشخوص ذاتها كلها مؤشرات لإعطاء تلك الدلالة التى أرادها الكاتب ، استمراراً للثورة رغم تغير المكان والزمان والشخوص .

● وفى (اللوحة الثالثة) تنتقل الأحداث إلى القرن الثالث الهجرى ، عبدالله بن محمد يجلس فى بيته ، معه (وطفاء) جارية المعتمد بأمر الله السابقة ، وزوج عبدالله بن محمد ، وهناك سؤال يؤرق (عبدالله بن محمد) :

هل هذا هو ما يعطيه القرن الثالث للهجرة .

هل صار على المؤمن أن ينطلق يؤذن فى جره ؟؟ ص٣٠ .

إنهم يجلدون الزنج و(عبدالله بن محمد) يحتج ويعلن احتجاجه إلى (وطفاء) :

هوذا ياوطفاء « عراق المعتمد بأمر الله » .
هذا الجرح الفاغر فمه (قصره) .
هذى هى بغداد ص ٣١ .

ـ ووطفاء تطلب من عبدالله بن محمد الصبر وعدم استعمال حلب الجرح فمازال الجرح كطفل يحبو فوق الأرض وسيكبو وسينهض وسيمشى وستنبت أسنانه ص ٣١ .

فيخبرها (عبدالله) أن الكأس قد طفحت فتقول : كأسك طفحت ولم تطفح كأس الزنج ، كأس البصرة بعد لم يطفح دجلة بعد فمازالت فأس الزنج ترفرف كالطائر فوق القيد ، وتقرر أن الحجر الواحد لايبنى بيتا للثورة .

(عبدالله بن محمد) قلق على صديقه (البحرانى) لعدم حضوره ، وطفاء قلقة وخائفة على زوجها (عبدالله) تقول :

لكنى صرت أخاف عليك .
وأخاف على نطفتك بأحشائى .
وأخاف على صاحبك البحرانى .
وأخاف على البصرة .
وأخاف على تلك الجمرة .
تحت الجلد .

لكن (عبدالله) يبعد عنها الخوف متساءلا : ماذا بقى بأيدينا لنخاف عليه ؟

ـ والكاتب يعبر عن فكرة ميلاد الثورة فى عبارات (وطفاء) التى تقول فيها :

كم ألقوا فى أحشائى الوحل .
وكم لفظت أحشائى الوحل .
والآن أخاف على هذى النطفة .

بعد الوحل الأسود والوحل الأبيض .
صرت أخاف على هذى النطفة .
وأخاف على الطفل الأول يولد من عينى ص ٣٩ .

إنه طفل الثورة ، ويدخل البحرانى ليروى (لعبد الله) كيف قتل البرابرة عبدا أسمه (أبويوسف) ظل هذا العبد ستة أيام بلياليها وهو وراء سدود الطين حتى ثقلت عيناه وذراعاه ثم اغفى ، فغرسوه فى الطين ثم غمر الماء الرأس فسدت جثته الثغرة ، ويواصل (البحرانى) رواية ما رآه من أهوال للعبيد ، وبينما البحرانى يتكلم يطل رأس لأراجوز يرتدى طرطورا مرصعا بقطع الزجاج الملون يدلى من يده اليمنى حبلا فى نهايته كيس صغير ، ويدلى من يده اليسرى حبلا آخر فى نهايته يتأرجح رأس من الشمع ويصيح الأراجوز :
ياأهل البصرة .
يازنج البصرة .
كل يتحسس عنقه كل يتحسس كيس نقوده .
كل يتدبر أمره .
كيس الذهب ونخلات « عشر » للطائع .
للعاصى ، هذا الرأس المقطوع .
ياأهل البصرة .
يازنج البصرة .
إختاروا بين الكيس وبيت الرأس المقطوع .
- وصوته يخفت رويدا ، وكأنما يتنبه (عبدالله بن محمد) فيستل سيفه ويضرب الحبل الذى يتدلى منه الرأس فيسقط على الارض ويقول :
ياأهل البصرة
يازنج البصرة .

اخترنا الرأس المقطوع ص ٤٦ .

إنه اختيار التضحية ، الثورة من أجل التحرير ومواجهة للسلطة الجائرة والأفعال الظالمة ، إن الثورة هى اختيار (عبدالله ابن محمد) ولا شىء غيرها ، لأنه لابديل عنها فى المواجهة .

★

● وتبدأ أحداث (الجزء الثانى) من المسرحية ، وفى اللوحة الأولى يتحدث كل من الرجل الغسالة والرجل التيكرز عن ثورة الزنج ويحمل الرجل الغسالة مسئولية إحياء (عبدالله بن محمد) للرجل التيكرز يقول :

هانحن ببئر القرن الثالث للهجرة .

بئر الثورة .

مصيدتك ص ٤٨ .

فلقد تمرد (الكومبارس) الذى بلى ثوبه ، فلم يعد هناك عبد فوق الأرض ، كلهم هربوا لكى يتبعوا (عبدالله إبن محمد) والرجل التيكرز يحاول أن يجد مخرجا من هذا المأزق مؤداه تأليف عبدالله آخر أو إخراج أكثر من وجه ، فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع من ؟ ونعلم من حديثهما أن البصرة سقطت فى يد عبدالله ، وأن المعتمد بأمر الله اختار أخاه ليعيد الحملة لمحاصرة (عبدالله بن محمد) ، والرجلان فى حالة من المتاهة يحاولان الهرب من هذا المأزق عن طريق البحث عن بطل آخر أو (كومبارس) آخر ، ولكن بلا فائدة .

ـ وفى اللوحة الثانية تتركز الأضواء على حلبة فى شكل مربع ترتفع مترين عن خشبة المسرح وعلى طول الجوانب الأربعة حراب مزروعة ، وفى رؤوس بعض الحراب غرست عمائم خضراء وفى الرءوس الأخرى علقت مناديل سوداء ، ونرى عبدالله بن محمد كأنه يخرج من جوف كتلة من السواد حتى يبلغ الحلبة ويأخذ فى الطواف حول الحراب ،

يتعرف على رفاقه القتلى : البحرانى - بن أبى هانى - كل الأصحاب قتلوا ولم يتبق إلا (عبدالله بن محمد) وحده . ويقول لنفسه معبرا عن ضرورة المقاومة وإستمرارها فى مواجهة الظالم :

حتى يكون هنالك ياعبدالله بن محمد رجل واحد
رجل يملك كل الدنيا .
لابد وأن تحمل كل خلاخيل إمرأتك .
أقراط إمرأتك .
أن تحمل عظمك .
أن تحمل لحمك .
أن تحمل أغلالك للحداد .
كى يطرقها لك سيفا .
حين يكون هنالك رجل واحد .
يملك كل الدنيا .
لابد وأن تشهر سيفك .
أو تبتلع السيف ص ٥٧ .

تدخل (وطفاء) وقد عصّبت رأسها بمنديل أحمر ، ليخبرنا (عبدالله) أنها من بقايا الثورة ، فتذكره (وطفاء) أن ما بقى من الثورة ثلاثة : عبدالله بن محمد ، ووطفاء وذلك الطفل فى أحشائها ، ويذكرلها (عبدالله) أنه قد حلم يوما أن يكون سرير المعتمد هو عش الطفل الصغير لكن هذا هو خطأه الكبير يقول :

إن الثورة والعرش .
لايلتقيان على مائدة واحدة ياوطفاء .
أعلم بعد فوات الوقت .
ان الثورة .
ليست أبداً تلك الثمرة .

تتدلى من فرع الشجرة .
تخطفها قبل يد السلطان الجائر .
يد ثائر .
يحلم أن يصبح سلطانا آخر أعلم .
أعلم قبل الموت .
أن الثائر يهلك لو سقطت من يده الجمرة ص ٥٩ .

ـ ويتساءل (عبدالله بن محمد) عن موقف الكتاب من الثورة وعبدالله بن محمد ، وماذا سوف يخط الوراقون ببغداد ، وماذا سوف يقولون ؟؟

ووسط كل هذا نسمع هتافات تدعو إلى سقوط (عبدالله بن محمد) ، ويدين الكاتب من يعملون على تزييف التاريخ قائلا على لسان (عبدالله بن محمد) :

صار التاريخ شعيرا يُلقى قدام الخيل .
سقاء حوارى بغداد ..
يحمل قربته ويبيع الحبر .

بالجرة والأبريق ص ٦٢

وتسأله (وطفاء) ماذا ستسمى إبنك ياعبد الله ؟
فيقول : سيسميه من سوف يجيئون .

إن ميلاد الثورة مستمر وقائم ، ويطلب (عبدالله) من (وطفاء) أن تنطلق لأنه حتما سيموت ويصلب . وتتساءل (وطفاء) :

هل قدر الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين .
والطفل الثانى للسكين .
وكمين بعد كمين .
ينصب للطفل الثالث ص ٦٥ .

وهو يدعو إلى الانطلاق من أجل الطائر فى أحشائها ، ومن أجل

البصرة ، ومن أجل القرن الثالث للهجرة ، وتنطلق (وطفاء) والرجل الغسالة يظهر شامتا فى مصير (عبد الله بن محمد) ويقوم بتزييف الحقائق ، فيخبر (عبدالله بن محمد) أن وطفاء ذهبت تطرق باب عدوه ، وأنها نامت معه ، لكن فى الصبح قتلها ، وجنازتها تمشى الآن ، وبالفعل يرى (عبد الله بن محمد) جنازة والمشيعون يرفعون لافتات بمختلف الشعارات الوطنية بالعربية والانجليزية والفرنسية ، وتظهر (وطفاء) وكأنها تخرج من جوف الظلام لكى تكذب إدعاء (الرجل الغسالة) وتقرر أن النعش على الأكتاف كذب والجنازة كذابة، وتبرأ نفسها مما لصق بها من إتهام تطمئنه أن علم الثورة لن يطوى ، فعلم الثورة هو علم الله ، ووطفاء لن تتمدد فوق سرير القتلة ولن تصبح تلك النحلة التى تمتص جراحك كى يقطفه أعداء الثورة عسلاً وتقول :

طائرك بأحشائى ياعبد الله بن محمد
سيظل يرفرف حتى ينطلق وفى منقاره
حبة قمح من طاحون البصرة
حبة قمح يلقيها
بإسم الزنج وثورتهم
فى طاحون القرن العشرين ص ٧٠

- إنها الثورة المستمرة منذ القرن الثالث للهجرة حتى القرن العشرين .

● وفى اللوحة الثالثة يتعرض الكاتب لمحاولة إجهاض (وطفاء) ولكن بدون أثر للمشرط أو أثر لسوط حتى لا يقولون شهيدة ، ويقترح الطبيب على الرجل الغسالة أن يقوم الأخير باجهاضها ؛ فالقانون ليس يقاضى أحد القتلة فى القرن الثالث للهجرة والقرن العشرين لن يأخذ ثأر قتيل فى القرن الثالث للهجرة ، ويختم المشهد بالرجل (صندوق الدنيا) وهو يقول عن (وطفاء) :

لقد عبرت كل الجسور عذاب مخاض الحبلى
مرت فوق الصدر سنابك خيل غزاة الأرض
وكأن هنالك درعا فوق الصدر
وإنطلقت تحمل ثمرة عبد الله بن محمد
عبر السنوات الصفراء
وعبر السنوات السوداء
لهذا القرن وذاك القرن
وكأن هنالك ختما سريا فوق الصدر
لا يفتح إلا فى هذا القرن
فى القرن العشرين ص ٧٧

ـ وفى اللوحة الرابعة ينهال الجلاد على بطن القربة ، وينظر إلى وطفاء بين الضربة والضربة الأخرى . يحاول أن يجهضها ، لكنها تذكره بـ (عبد الله بن محمد) .

من كسر رغيف القرن الثالث للهجرة
أعطى نصف رغيف الخبز لزنج البصرة
والنصف الثانى أبقاه لزنج القرن العشرين ص ٨٢

ـ ونعلم أن هذا الجلاد هو نفسه العبد الذى كانت (وطفاء) قد ضمدت جرحه يوما ، فيتعجب من دوره فى هذا القرن :

انا من سقط تظلله راية عبدالله بن محمد
ينهض كى يضرب بهراوته فى القرن العشرين
يضرب بطن امرأة أخيه وصاحبه ..
عبد الله بن محمد ص ٨٥

ـ ويصر الجلاد على إخراجها من الزنزانة ، لكنها تخبره أن اسمها قد وضع فى القائمة السوداء ، قائمة القرن العشرين .

ـ إن وطفاء إرتفعت ـ فى هذا المشهد ـ لتصبح بمثابة رمز للوطن

المستلب ، رمز لفلسطين . فلسطين المنتظرة للثوار الذين يتحركون من أجلها ومن أجل انقاذها من المغتصب . ولذلك فهى تعلم أن الثوار سوف يجيئون فلقد خبأت لهم قنبلة فى صدرها ، وأمشاط رصاص ، وأصابع ديناميت ، سوف يجيئون لأنهم يحبون العالم ويحبون الثورة .

● وفى اللوحة الخامسة ، مجموعة من المصلوبين ، كل مصلوب فى صورة (عبد الله بن محمد) وكأنهم نسخ مكررة لتمثال واحد ، تدخل عليهم (وطفاء) وتخاطب الواحد منهم بعد الآخر وتتساءل :

أين سألد ابنك ياعبد الله ؟؟ أين سألد ابنك ؟؟
من مزق وجهك
من كسر خشب صليبك ؟
كى يصنع منه هذى الصلبان العشرة ص ٩١

- وتكاد أن تتهاوى وهى تتلفت ذات اليمين وذات اليسار قائلة :

من منكم يعطى هذا المولود اسما
يعطيه علما وجواز سفر
يعطيه ما يعطى الأب لإبنه ص ٩٢

ويأتى صوت (عبد الله بن محمد) يخبرها أنه حين الصلبان العشرة تتجمع ؛ عليها أن تهز جذع صليب (عبد الله بن محمد) كى تتساقط منه أقماط للطفل .

ووطفاء فى نهاية المسرحية ، تدعو إلى الثورة ، استنادا إلى إنها ليست معجزة فى القرن العشرين فلقد حدثت من قبل ، وفى القرن الثالث للهجرة .

كانت أيدى الزنج
معجزة القرن الثالث للهجرة .. معجزة الثورة
وتخاطب الجمهور :

مدوا أيديكم بالمعجزة الآن
مدوها بالمعجزة الآن
ولتتجمع هذى الصلبان ص ٩٨

وتنتهى المسرحية بالدعوة إلى تحقيق معجزة الثورة ، فبها يمكن التغيير وبها سوف يكتسب الوطن هويته وإسمه وعنوانه ، وسوف يكون له علمه .

ـ والسؤال الذى يطرح نفسه هو هذا : ما علاقة ثورة فلسطين بثورة الزنج ؟!

● إن ثورة الزنج كما صورها (معين بسيسو) ثورة اقتصادية من أسبابها القهر الاجتماعى فى المقام الأول ، وجهها أصحابها إلى ملاك الأراضى وحراسها وإلى سدنه الحكم ، ولكن ثورة فلسطين ثورة وطنية غايتها تحرير الأرض من العدو والمغتصب . إذن فالعلاقة بين الثورتين علاقة تضاد أكثر منها علاقة إتفاق وتطابق ، ولذلك فلم تكن واضحة ـ فى المسرحية ـ بشكل نستطيع معه أن نقول أن الكاتب كان موفقا فى معالجة موضوعه القديم بشكل معاصر ، يتفق وطبيعة اللحظة الحضارية التى يريد التعبير عنها . إن التركيز على فعل الثورة ذاته دون التركيز على أسبابها الاقتصادية والاجتماعية كان سيترك أثرا ما أكثر من مجرد إستدعاء حادثة تاريخية لها ظروف حضارية مغايرة

ـ أجاد المؤلف تقديم فكرة « تزييف التاريخ » بشكل فنى ، خاصة فى الصورة التى رسمها لكل من : الرجل الغسالة والرجل التيكرز ، وما يمارسانه من لعب رخيص .

ـ ٤ ـ

● فى مسرحية « شمشون ودليلة » يعبر الكاتب عن قضية فلسطين ، وذلك من خلال تصويره لفلسطين فى صورة عربة ركاب واقفة بطولها ،

فى مقدمتها سكان سفينة ، وفى مؤخرتها الحقت عربة نصفها الأعلى قد غرزت فيه القضبان الحديدية ، ومن ورائها تطل بعض الوجوه ، فوق السطح خزان كبير تتدلى من جوفه خراطيم طويلة من المطاط أمام مقدمة العربة شارة مرور ضخمة تشبه البندقية المقلوبة ، والإشارة تظهر اللون الأحمر ، وإلى جانب الإشارة جندى مرور يشبه التمثال فى وقفته الجامدة ، وتوجد أسلاك شائكة تفصل مقدمة العربة عن شارة المرور وعن الجندى ، والعربة تمثل الأرض المحتلة فى فلسطين : فيها (كمسارى) ولها سائق ، والركاب يتكلمون فى حدود معينة والعربة لا تتحرك منذ سنين طويلة وركابها مسجونون داخلها ، ومن يخرج على نظام العربة داخل السجن الموجود فيها أو الحجر الصحى، أو المستشفى العقلى ، فالعربة تعد : سجنا ومستشفى ومصحة للأمراض العقلية ، والمشاغبون فى هذه العربة نعرفهم من العلامة (×) التى توضع على وجه كل من يفعل شيئاً لا يرغبه القائمون على أمر العربة .

● فى اللوحة الأولى من (الجزء الأول) يستحضر الكاتب (معين بسيسو) بعض الوجوه الفلسطينية التى رسمت عليها علامة (×) دليل تجاوز الحدود ، والوجه الثالث يتكلم بكلام ثورى ، يعطى حافزاً للثورة على الأوضاع المتردية داخل العربة . يقول :

الحق أقول لكم ياركاب العربة ..
لابد وأن يتنبأ أحد منكم ويبشر بالضوء الأخضر
أول من بشر بالضوء الأخضر
مسجون فى صندوق العربة ص ١٣
– أما الوجه الرابع فإن جريمته انه اذاع سراً :
أول من بشر بالضوء الأخضر
مقتول .. مدفون تحت دواليب العربة ص ١٧

ـ والعربة تضم أسرة فلسطينية بسيطة ، هى محل موضوع المسرحية ، يتعرض الكاتب للآثار التى تركتها نكبة فلسطين عليها ، وما تركته تلك النكبة من ردود وما حدث لهم بعد هزيمة ١٩٦٧ م ، وبعد المقاومة المسلحة . فهذه ريم واحدة من أفراد الأسرة ، ترتفع إلى مستوى الرمز ، ريم (فلسطين) السليبة التائهة ، الباحثة دوما عن هويتها ، المتفجرة دوما بالثورة والتمرد ، تخرج من خلف العربة محلولة الضفائر ، زائغة العينين ، ملفوفة القدمين بالأربطة البيضاء ، تضم دمية إلى صدرها ، تلهث باحثة عن ولدها التائه تقول :

كنت أطوف به ، ترضعه هذه الأم وتلك الأم
يرضع من هذا الثدى ومن ذاك الثدى
كان كمن يتنبأ
كان كمن كتب عليه
أن يرضع من كل الأثداء
إلا من ثدى أمه . ص ٢٠
وتتساءل : أين هو الآن ؟!

ـ وريم لها أخ يدعى (مازن) ضاق بتصرفات أخته المجنونة ، وضاق ـ كذلك ـ بالحياة فى الأرض المحتلة ، يتهم اخته أنها ألقت بالطفل ، واحتفظت بالصرة ، والأم تذكره أن الكل قد ألقى ما يملكه : النافذة والحائط والباب ، ومازن يريد الرحيل والهجرة ، لأنه لا يعرف شيئاً غير الأسلاك ، وغير الضوء الأحمر ، يريد أن يذهب خلف الأسلاك الشائكة بحثا عن عالم آخر . والأب يريد منع ولده من الرحيل بحجة أنه يملك بيارة لكن الابن يقول لأبيه : تملك مفتاحا لا تملك بابه

والأم تتميز بشىء من الصلابة أكثر من ولدها (مازن) تقول :
إن كان احتفظ أبوك بمفتاح فى يده

لم لا تحمله أنت
وتقاتل من أجل النافذة ومن أجل الباب
لم لا تشحذه كالخنجر
تطعن وجه عدوك ؟؟ ص ٢٦

وفكرة الرحيل عن الأرض التى يتبناها (مازن) يرفضها الأب تماماً ، لأنه حين يهجر الإنسان بيته راحلاً لبيت آخر ، فإن البيت الآخر سيصبح كل العالم ، والعالم يصبح منفاه .

وعلى العكس من (مازن) نرى أخيه (عاصم) الذى يرفض الهجرة خارج الوطن بعيداً عن الأرض لكنه يتحدث بمرارة عن الشعب الفلسطينى :

شعب الثورات
هل يصبح ياأبتى شعب الجرسونات ؟
انظر ياأبتى
تلك الكأس يعوم بها السمك الأحمر ، هى يافا
هذا الحجر الملقى هو عكا
ذاك البانيو هو حيفا
وجبال ووديان فلسطين
هو سقف وأرض العربة ياأبتى ص ٣٥/٣٦

والأب يسير على نفس الدرب ، بل إنه يدعو ولده (عاصم) إلى السير نحو الثورة قدما .

كونوا ما شئتم أعلاما مختلفة
فى سارية الوطن ، ولكن كونوا
قبل السارية وقبل العلم فلسطينيين ص ٣٧

وعندما يدخل الكمسارى ، يطلب الأب إلى إبنه أن يهب ، ويطلب (الكمسارى) من ركاب العربة أن يتبرعوا بالدم ؛ لأن البنزين فى

خزان العربة نفد ، والعربة لن تتحرك إلا إذا تبرع الركاب بدمهم والرجل فوق سطح العربة يسحب الخراطيم الثلاثة إلى أعلى . والشاعر (معين بسيسو) يدين فى هذا المشهد هؤلاء الذين يلتزمون الصمت تجاه القضية ، بل أنهم يستفيدون من ثبات الأوضاع على ماهى عليه :

لو هذى العربة تتحرك
تفلس شركات
والأسهم فى البورصة تصبح كالأسماك النتنة
يهبط سعر الورق وسعر الحبر
ولهذا فالعربة واقفة والضوء الأحمر
قد انشب مخلبه فى عنق الضوء الأخضر ص ٤٠

والكمسارى يريد من الركاب أن يعيشوا الوهم ، المتمثل فى حركة العربة . يقول :

شدوا الأحزمة ، سنقلع بعد دقائق ، العربة ستطير ، العربة طارت ، العربة تهبط . إنه وهم التحرك ، ولذلك نراه يطالبهم بتذاكرهم ، ولما يحتج أحد الركاب :

مازلنا خلف الأسلاك الشائكة أمام الضوء الأحمر

ـ يتناول (الكمسارى) فرشاة من الجردل ويرسم إشارة (×) الحمراء على جبين الراكب ، علامة على إنه من المشاغبين .

ـ ويحتج راكب آخر ، إن الكمسارى يبيع لهم تذاكر الصمت ، يحتج رغم علمه أنه سيوضع فى القائمة السوداء ، وأن العلامة فوق الجبين لا يغسلها الصابون ولا الماء ، وفى لحظة تمرد ، تقذف (ريم) العرافة بالودع والرمل ذات اليمين وذات اليسار ، فى وجوه الركاب الذين لا يتحركون ، وتتحدث معهم كثيراً لكى تدين الصمت وتدين الركاب أنفسهم :

- لم تخفون رؤوسكم ص ٤٨
- لو نافذة واحدة تفتح ص ٤٩
- أين هو الابن الضائع للعرافة ؟
- أين هو الآن ؟ ص ٤٧

كلمات كثيرة وأسئلة كثيرة ولا أحد يتحرك ، و(الكمسارى) لا تعجبه كلمات العرافة ، فيأمر بحقن ذراع كل من سمع ولو كلمة بالمصل وذلك بعد أن قام الرجل الذى يحمل اسطوانة غاز بفتح صنبور فى وجه العرافة يتسرب منه الغاز ، فتبدأ بالسعال ، ويحملها رجلان وينطلقا بها خلف مقدمة العربة .

● فى اللوحة الثانية ، نعلم أن (مازن) ذهب إلى حيث لا يعرف أحد أين ذهب، وريم فى الحجر الصحى والأم تتساءل : أين سائق العربة ؟

والأب يعبر عن لوعة الفلسطينى الذى فقد الأرض والهوية .

من ليس له أرض ، ليس له مطر يابلقيس
هذا هو ما بقى من الأرض
راحة هذى الكف
ماذا يفعل يابلقيس الفلاح صديق المطر ؟
إذا لم يك يملك إلا راحة كفه ص ٥٧

وعاصم يعود من جديد ليؤكد على ضرورة الرفض ، وعدم الاستسلام ، بل وضرورة الثورة .

إن علينا أن نرفض
لو يرفض كل الركاب بهذى العربة
هذا الضوء الأحمر
لو يرفض كل الركاب بهذى العربة
وجه السائق ، وجه الكمسارى

لو كل منا يرفض وجهه
هذا الوجه الراكع والصامت
هذا الوجه الشمعى الباهت ص ٦١

ـ ويأتى (رجل ذو معطف) يحث الركاب على ترك العربة بحجة أن الضوء الأحمر سيظل كمسمار مغروس فى الجبهة ، والعالم رحب ، لقد فتح لهم بالمقص ثغرة فى الأسلاك الشائكة، يخرجون منها إلى المدن والشوارع والحقول والمصانع إلى دجلة والنيل وبردى ، إلى الوطن العربى إنه أحد سماسرة السائق أو أحد سماسرة الضوء الأحمر كما يقول الأب . يمسك به عاصم ويركل كومة الأسلاك المقطوعة بقدمه ، ويسأله عن أخيه (مازن) ويتجمهر الركاب حول هذا الرجل ، فيقذف عليهم قنبلة صوتية تنفجر ويتصاعد منها الدخان ، فيرتفع سعال بعض الركاب ، ويسأل (السائق) عما يحدث ، فيخبره (الكمسارى) بكل شىء ، ويعلم السائق أن هناك أموراً غريبة بدأت تحدث فى العربة ، فالصحف تعود كما تخرج من مطبعة العربة ، لا أحد يقرأها ، بالإضافة إلى إن أيدى الركاب تسرق ، وأحد الركاب فقد أصابعه ، وأن هناك مرضا سريا صار يعالجه طبيب العربة ، إنه مرض (الأيدى) التى راحت تتقلص وتضمر ، لم تمسك قلما منذ سنين ، أو تفتح صفحات كتاب حسن السيرة ، وهناك بعض الأيدى ذابت وأخرى انتفخت ، وأن الناس سئموا كلام الكتاب والخطباء فى العربة ، ومازن قد مات . يقتلون من فى الأرض ويقولون متسلل ، قتلوه ويده فى الأرض تغوص كجذر فى الأرض ، وقالوا متسلل ، والأب يشعر بلوعة :

كم ياولدى كنت أخاف
أن تلفظ أنفاسك فى أرض أخرى
ما اتعس ياولدى الصياد إذا باع المجداف ص ٨٣

ويتساءل (عاصم) الوجه الثورى فى المسرحية :

لو يتسلل أحد منكم يامائة المليون

لم أنتم فى الصالة ؟

يامائة المليون

لم لا تأتون إلى الخشبة

ونمثل نحن جميعا فوق الخشبة

- إنها إدانة لكل من يشاهدون ما يحدث فى فلسطين ولا يتحركون ، ولا يتخذون موقفا تجاه ما يحدث ، وكأن الأمر لا يعنيهم فى شيء ، ونسمع الدعوة إلى الثورة ، وهم يحملون جثة (مازن) وراء عربة الحجر الصحى .

كما قتلوه بأصبع ديناميت

لن يبعثه حيا .. إلا أصبع ديناميت ص ٨٥

إن أحداث الجزء الأول من المسرحية تعبر عن الفترة التى تلت نكبة ١٩٤٨ م ، إلى ما قبل هزيمة ٦٧ بسنوات قليلة .

هو ذا العام السادس عشر يمر ونحن هنا

تحت الحائط

صرنا آخر أيام العام الرابع والستين

وغداً أول أيام العام الخامس والستين ص ٨٦

- فى هذه المرحلة التاريخية ظهرت الدعوة إلى القتال من أجل استرجاع الحقوق المسلوبة فلم تعد المنشورات هى الوسيلة الناجحة فى المواجهة والمقاومة ، بل أن أصابع الديناميت هى الوسيلة الناجحة . ولذلك فإن هذا الجزء ينتهى بإندلاع الثورة الفلسطينية ، فيندفع بعض الركاب نحو الأسلاك ، والبعض الآخر نحو السجن ، ونحو الحجر الصحى ، وينهال عليه بقضيب حتى يحطم قفله ، بينما تنبلة تسقط من أعلى فى وسطهم ، وعاصم يخرج من جيبه لمبة

مصبوغة باللون الأخضر ، يرفعها بيده كالقنبلة ، وتقول ريم :

الزلزال الأخضر

البرق الأخضر

إنى ألمحك الآن

يونس ياولدى

إنى ألمح وجهك ص ٩٢

● فى الجزء الثانى ، تتحرك العربة متراً ، ويدفعا الركاب كيلو متر ، ثم تسير مترين ويدفعها الركاب كيلو مترين ، والضوء الأخضر بدأ يظهر كعود من كبريت وهم يعلمون أن بداية الثورة معناه بداية المواجهة مع العدو ، وليس نهاية للأحداث ، يقول الأب :

ما أسرع ما يتجمع سمك القرش على خيط الدم

ما أسرع ما يتجمع الأعداء على صوت البارود

وكأن القنبلة المنطلقة فى وجه المحتل هى البوق ص ٩٧

وتقول ريم : هناك من يعطى الثورة عوداً من كبريت كى يسلبها بركان ص ٩٨

ولذلك فإن ريم تدعو ولدها أن يتمسك بالثورة كى تصبح جزءا لا ينفصل عنه ؟:

احذر يايونس

كن ثورة

واحذر أن تصبح إعلانا عن ثورة ص ٩٩

— إن العربة أصبح لها صندوق بريد ،وصار لها عنوان ، وتليفون ، والعالم أصبح يتصل بركابها والكمسارى يظهر بوجه جديد ، إنه يفجر دمية تحمل فى جوفها مفرقعات ، وإذاعات العرب تتفجر بكلمات ثورية ، وتنتهى هذه اللوحة بالهزيمة التى حدثت فى ٥ يونيو ٦٧ ، فالصوت يقول :

العربة سقطت فى أيدينا
سقطت سيناء
والمرتفعات السورية
وضلوع الأردن الغربية
سقطت غزة ص ١١٠

— وفى اللوحة الثانية ، نرى علم إسرائيل يرفرف فوق العربة ، والأب يندب حظ العربة ، وركابها ، فما قمنا به من نضال طويل إنتهى فى خمسة أيام فقط :

الليمونة تعطى الثمرة فى العام الخامس
والزيتونة تعطى الثمرة فى العام الخامس
لكنا أعطيناه الثمرة فى اليوم الأول والخامس ص ١١٢

— ويتسلل (عاصم) من مؤخرة العربة ، وقد غطى وجهه بكوفية فى هيئة فدائى ، يُطمئن الأب والأم ، أن العلم الفلسطينى مغروس فى العنق وفى الصدر ، وأن علينا أن ننتزعه . والثورة مستمرة ، ولاعقبات تعرقل مسيرتها وتقدمها ، فعلينا أن نفعل ما تفعله الأرض حين يشق الأرض المحراث ، أن نحتضن بذور البارود ـ والثورة من وجهة نظر الأب ـ مسئولية وضرورة :

الثورة ليست أضواء نيون
الثورة كالسكين
أن لم تقطعها قطعتك ص ١١٧

والثائر :

جيفارا العالم
وحسين العالم
ومسيح العالم ص ١١٨

ــ ومن مكبرات الصوت فى جوانب العربة ينطلق صوت شمشون الإسرائيلى ـ حاكم العربة ـ يقول :

انطلقوا للساحة
من أخفى شيئا تحت المقعد فليحمله معه ص ١١٨
ويضطر (عاصم) إلى الهرب ، ويقول :
عاد إذن شمشون
وحبال البارود ضفائر شعره .

ويدعو شمشون الركاب إلى الاعتراف بوجود إسرائيل فلقد أصبح العرب جميعاً فى راحة كفه فليوقع كل منهم فى راحة كفه ، من لا يكتب ، فليبصم ص ١٢٢ ، لكن ريم تقاومه وتخبره بإنه قد صار لفلسطين دفتر يوميات آخر ، أتوجراف آخر ، وعلى الأربطة البيضاء يوقعون . لقد نشط جهاد وكفاح الفدائيين وأعلنوا حربهم ضد الغاصب المحتل

هى ذى ياشمشون
هى ذى ألسنة النيران
توقع فى دفتر يوميات الأرض المحتلة ص ١٢٥

ــ وفى (اللوحة الثالثة) ترقد (ريم) على نقالة وتغطيها ملاءة بيضاء حتى العنق ، وهى فى حالة غيبوبة ، بينما يدور حولها جندى إسرائيلى يحمل بندقية على كتفه ، وعند الحائط يجلس الأب والأم وبينهما عاصم جريحا فى صدره . لكنه يتحامل على نفسه من أجل الوصول إلى قاعدته . والأب يوصيه بالثورة والعمل من أجلها .

لكنَّ علينا أن نعرف شيئا ياولدى
أن نعرف من أجل الثورة
أن نعرف كيف نقيم جسورا
بين الثوار وبين الثوار

بين الخشبة والصالة ص ١٢٩

ــ وريم تدعو إلى مواجهة شمشون ، إنها (دليلة) العصر الحديث التى حتما ستجز شعره مصدر قوته :

أعرف أنك شمشون
أعرف أننا كنا فى خوذتك الفولاذية كالبيض المكسور
لكن ماذا بعد اليوم الخامس ياشمشون ؟؟
ماذا بعد اليوم التاسع والعاشر من يونيو
قشر البيضة صار متاريس
والبيضة صارت قنبلة ياشمشون ص ١٣٤ / ١٣٧

ــ لكن شمشون يحاول إقناع (ريم) بأن تكشف عن أسماء الفدائيين ، فتقول السلطات الإسرائيلية أن (ريم) هربت من الأسر ، ويخبرها انه يعرف ولدها التائه ، ولكنها لا تأبه بما يقول ، وكذلك لا تُجدى المحاولات التى قام بها شمشون مع (عاصم) الذى وقع فى الأسر ـ كذلك .

ــ وفى (اللوحة الرابعة) نجد (راحيل) عشيقة شمشون تحاول التأثير على كل من (ريم) و (عاصم) ولكن بلا فائدة ، فتطلب من شمشون قتلهما ، لكنه لا يستطيع ذلك ، فتظن (راحيل) أن (ريم) إنما هى دليلة ، أما ريم فهو الاسم السرى ، وتطلب منها الاعتراف :

من أرسلك لشمشون
ما عادت قوته فى شعره
عبثا تخفين مقصك تحت الأربطة البيضاء ص ١٥٨

ولأن (شمشون) لا يستطيع فى مواجهة (ريم) فإنه يأمر بتدمير العربة ، ويُحرك فوهة المدفع ويدور فى حركة هستيرية ، وهو ممسك بماسورة المدفع ، بينما دوى الانفجارات . يتصاعد والسنة اللهب تتصاعد ، يدور وريم تصرخ فى وجهه :

در حول المدفع

هذا هو طاحونك ياشمشون

ستظل تدور إلى أن تسقط

ستظل تدور إلى أن تسقط

هذا هو قدرك ص ١٦٠

● لقد استطاع « معين بسيسو » فى معالجته لهذه المسرحية أن يخلق معادلاً موضوعياً لفلسطين والأزمة ، من خلال تتبع فلسطين قبل الثورة ، وتناوله لبوادر الحركة التى كانت إرهاصاً لحدوث الثورة مروراً على هزيمة ١٩٦٧ م ، وما تلاها ، مُركزا على ما حدث بالفعل من رفض للهزيمة ، ورفض للاستسلام والتمسك بالحق وبالثورة والنضال حتى آخر قطرة من الدماء ، لأن الثورة ضرورة .

إن معالجته لفكرة الثورة كانت واضحة تماما ، وتكشف مدى وعيه بالقضية وأبعادها ، هذا بالإضافة إلى إننا نرى مع د . على الراعى أن « اختيار علاقة شمشون بدليلة تصويراً لعلاقة شمشون العصر الحديث بريم أو دليلة العصر الحاضر ، اختيار موفق ؛ إن شمشون الجديد يفقد قوته إزاء إصرار ريم على الصمود ، وجدائل شعره المصنوعة من شرائط البارود لم تعد تُجدى فى وجه الثوار ، فقد قصوها بعنادهم ومقاومتهم ، كما قصت دليلة شعر شمشون » ١١ .

● هوامش ومراجع القسم الثانى ●

● محاكمة رجل مجهول :

● اعتمدنا فى تحليل النص المنشور عن الطبعة الأولى لمسرحية (محاكمة رجل مجهول) د . عز الدين إسماعيل - سلسلة - المسرح العربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١ م . وكان المؤلف قد اصدر طبعة ثانية من المسرحية ضمن سلسلة (المسرح العربى) بالهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م ؛ وقام فيها بتعديل بعض المواقف ، بالحذف والإضافة ؛ وتلك المسالة تثير اشكالية منطلقها هذا السؤال : هل العمل الإبداعى يمكن تعديله بعد فترة طويلة من النشر ؟! وهو خلق إبداعى إرتبط بلحظة حضارية خاصة تحكمها قوانين مختلفة بالضرورة ؟! مجرد سؤال !

(١) فكرة المسرح - فرنسيس برجسون

(٢) عيوب التاليف المسرحى - وولتركير مكتبة مصر - صـ ٣٥ .

(٣) فرنسيس فرجسون - المرجع السابق صـ ٣٨ - ٣٩ .

(٤) المرجع السابق - صفحة ٤٠ .

(٥) المسرحية من إبسن إلى اليوت تاليف : ريموند وليمز

(٦) راجع جلال العشرى - جيل وراء جيل - المركز الثقافى الجامعى - ١٩٨١ م من صفحة ٣٣ إلى صفحة ٣٤ .

(٧) يمكن التعرف على هذه الأسباب باستفاضة ، بالرجوع إلى كتاب : دراسات فى المسرحية - د . احمد سمير بيبرس - مكتبة الحرية الحديثة جامعة عين شمس - ١٩٨٨ م - من صفحة ١٠٨ إلى صفحة ١٤٦ .

(٨) هذه المسميات للتفرقة فقط - بين موقفين مضادين ، او اتجاهين فكريين يدوران فى فلك واحد ؛ ولكن لكل منهما رؤية خاصة ؛ وطريقة نظر مختلفة وربما يكون لهذا التقسيم دواعى سياسية او ايديولوجية اكثر منها دينية .

● ضرورة الثورة :

(١) انظر مقال « ٤١ عاما من الاغتصاب وسياسة إسرائيل لم تتغير - د . حامد عمار - جريدة الأهالى الصادرة عن حزب التجمع الوطنى الديمقراطى الوحدوى - ١٧ مايو ٨٩ / ص ٧

(٢) فاروق عبد القادر - مساحة للضوء ، مساحات للظلال - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ٢٢٠

(٣) رجاء النقاش - مقعد صغير امام الستار « دراسات في النقد المسرحي » الهيئة العامة للتاليف والنشر - ١٩٧١ م - القاهرة - الصفحات ١٦٦ / ١٦٧ .

(٤) ماساة جيفارا - مسرحية شعرية - معين بسيسو - دار الهلال - القاهرة ١٩٦٩ م والصفحات من المسرحية المذكورة .

(٥) د . عبد الغفار مكاوى - المسرح الملحمى - سلسلة كتابك - دار المعارف - العدد رقم ١٠ - ١٩٧٧ م - صفحة ٦٠ .

(٦) يُلاحظ ان الحوار الذى كان يدور بين الأب الفلاح وابنه في المشهد الثانى ، بوصف الإبن إبنا ، قد تغير في هذا المنظر ليدور بين الأب وابنه بوصف الابن « نفسه » مخبرا !!

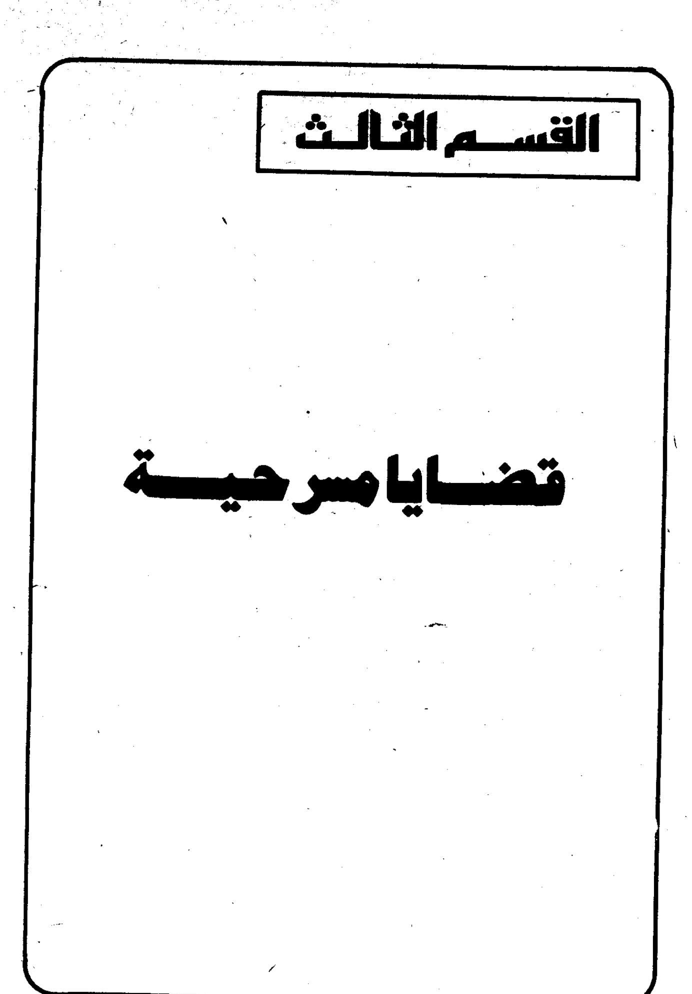
(٧) ثورة الزنج - معين بسيسو - مسرحية شعرية - الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧٠ - والصفحات المذكورة في الدراسة من المسرحية .

(٨) فاروق عبد القادر - المرجع السابق - ص ٢٢٦

(٩) د . عبد القادر القط - مشهدان من مسرح معين بسيسو - الشعرى - مجلة إبداع - العدد ٧ السنة الثالثة - يوليو ١٩٨٥ م - صفحة ٧٦

(١٠) شمشون ودليلة - معين بسيسو - مسرحية شعرية في ست لوحات - سلسلة « مسرحيات عربية - الهيئة المصرية العامة للتالف والنشر - ١٩٧١ م

(١١) د . على الراعى - المسرح في الوطن العربى - سلسلة « عالم المعرفة » - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ١٩٨٠ م العدد رقم ٢٥ - ص ٢٩٣ .



القسم الثالث

قضايا مسرحية

الأشكال التجريبية

في المسرح المصرى.. الضرورة والتساؤل !!

● إن الخروج عن الأشكال الأصولية في المسرح هو سمة تلك التجارب المسرحية التى ظهرت - في مصر - في الآونة الأخيرة، إلى الحد الذى جعلها تتخذ اشكالا مختلفة ومتعددة تطفو - من خلالها - وبسببها - اسئلة عديدة يكون منطلقها متعلقا بمدى صدق هذه الأشكال التجريبية وفلسفتها ومدى رؤيتها للواقع بقضاياه المتلاحمة والمتشابكة، وايضا المدى الذى تستطيع - من خلاله تلك التجارب - ان تبرر وجودها على المستوى الموضوعى، وخاصة ان مسرحنا المعاصر مازال يعتمد على التراث المسرحى القديم الغربى، الذى يمتد عبر عمر يتجاوز «٢٥٠٠» سنة، بصرف النظر عن المسرح السابق للمسرح الاغريقى واعنى به مسرح «مصر الفرعونية»، وربما يكون ذلك السؤال الذى طرحه الناقد المسرحى المعاصر (فاروق عبد القادر)، هو واحد من المنطلقات التى اعتمدنا عليها كاساس منهجى في هذه الدراسة.

● والسؤال هو: هل تعتقد أن من يجرب في هذا الفن قد درس مسرح الألفين وخمسمائة سنة ثم وجد أن طرائق هذا المسرح غير قادرة على نقل الرسالة التى يريد توصيلها وبالتالى فهو يحطم هذه القواعد ؟!

— يجيب : لن نجد بعد (برتولد بريشت) أحدا ، لأن (بريشت) استطاع أن يحكى الحكاية المسرحية كلها بطريقة مختلفة : وبالتالى لا يمكن لتجارب المجربين فى المسرح أن تستمر ما لم تكن قائمة على هذا الأساس الصلب ، وهو أنهم قد تمثلوا تراث المسرح فى بلادهم ووجدوا أن هذا التراث يعجز عن أن ينقل الرؤيا التى تكتسب طابع الجدة والاختلاف الذى يريدون نقله وبالتالى فهم يعرجون إلى تحطيم هذه الأسس .

● ولكن الصورة فى المسرح المصرى مختلفة تماما ، فنجد : مسكين هذا الحائط الرابع الذى يريدون تكسيره بلا ضرورة فى معظم الأحيان ، فلا أنت تحطم الوهم لدى المتفرج من إنه لا يشاهد مسرحا ، ولا أنت تقنعه أنه جزء من التجربة المسرحية ، ولا يعد هذا أكثر من خروج شكلى فقط لأنك لم تخرج المشاهد من تلك الحالة التى يشعر معها أنه يشاهد مسرحا ، ولا جعلته مشاركا للتجربة المسرحية بقدر ما أعطيته مجرد فرصة مشاهدة الممثلين عن قرب ، وهذا ما يستخدمونه فى المسرح التجارى !

— إن عملية التمحك بالتجريبية أو بالتراث ، كلاهما متساويان : من ناحية أن الذين يقدمونها ليسوا خارجين على الأشكال الأصولية المتعارف عليها فى المسرح ، لأنهم لم يجدوا فى هذه الأشكال ما ينقل رؤيتهم ، ولكنهم خارجين عليها لعجز عن حسن استخدامها ، وإذا بحثوا عن مبرر ، مرة يكون التجريبية ، ومرة يكون الشعبية : ومرة يكون التراث ومرة الاحتفالية والسامر (١) .

● والتساؤل : ما هى الضرورة التى حتمت أن يكون العمل على هذا النحو ؟!

— هذا منطلق أول اعتمدنا عليه ، والمنطلق الثانى هو هذا السؤال : هل إستطاعت هذه الأشكال التجريبية فى المسرح المصرى

المعاصر - بتعددها - أن تبرز ملامح محددة نستطيع معها أن نقول انها قائمة بشكل مؤثر فى واقعنا المسرحى ؟!

● وفى محاولة للإجابة عن السؤالين السابقين ، اعتمدنا على ثلاثة مرتكزات :

أولاً : شهادات أصحاب التجارب أنفسهم من خلال المقابلة الشخصية للتعرف على طبيعة التجربة - على الأقل فى جانبها النظرى - من مصدرها الأصلى .

ثانياً - البيانات التى أصدرتها بعض الجماعات المسرحية ، لتكون مؤازرة للتجربة المسرحية مثل (بيان جماعة السرداق - بيان جماعة الإبداع المسرحى الجماعى - بيان جماعة المسرح الحركى والصوتى .. الخ) .

ثالثاً : العروض المسرحية التجريبية ، من خلال المشاهدة الفعلية لها ووضعها على طاولة النقد ، والبحث عن تلك الفلسفة التى تحكم كل تجربة على حدة .

ـ والهدف الأساسى الذى نطمح إليه من خلال هذا الموضوع يتحدد فى منطلقين :

● أولهما : أن يكون شبه وثيقة ، أو تسجيل موضوعى لما هو قائم وفيما يتعلق بقضية التجريب فى المسرح .

● ثانيهما : إثاره الجدل والنقاش الموضوعى حول قضية التجريب فى المسرح المصرى ، وخاصة انه - بالصورة التى جاء عليها - يطرح العديد من القضايا المسرحية التى تحتاج منا أكثر من وقفة .

● يتضمن هذا الموضوع البحث فى أشكال « السرادق - الشارع - الارتجالى - المونودراما - الفلاحين - السامر - الإبداع المسرحى الجماعى - الحركى والصوتى - الغرفة » .

ـ وربما لا تكون الأشكال السابقة هى كل الأشكال التى طرحت على

الساحة المسرحية فى مصر ، لكنها - على كل الأحوال - أبرزها ، كونها تجارب مسرحية مازال أغلبها مطروحا حتى الآن ؛ وقادرا على العطاء وإحداث ذلك الجدل بينها وبين الأشكال التقليدية فى المسرح الأصولى .

ويُلاحظ - بادىء ذى بدء .

١ - أن أصحاب هذه التجارب - معظمهم - محترفون ، والقليل منهم هواة .

٢ - أن هذه الأشكال تختلف تماما عن تلك الجماعات المسرحية التى تظهر بين حين وآخر ، يستمر بعضها فى العطاء ، وبعضها الآخر يتوقف تماما ، ولا يتعدى ما تقدمه تجربة واحدة أو تجربتين على أكثر تقدير (٢) .

٣ - قدمت بعض هذه التجارب فى القاهرة ، وبعضها الآخر فى أقاليم مصر المختلفة « لكن معظمها قدم فى القاهرة » .

●● **السرادق :**

● إن تجربة السرادق بدأت بخمس ورقات (حيثيات تجربة) تقدم بها المخرج (صالح سعد) عام ١٩٨٣ م للدكتور (سمير سرحان) - وكان وقتها رئيسا لجهاز الثقافة الجماهيرية - وفيها اقترح شكل السرادق طالبا فرصة التجريب حول هذا الشكل ، ولقد وافق الرجل على التجربة ، ووعد بإنه سوف يتم النظر فى هذا الشكل بعد التجربة الأولى (٣) .

— واعتمد (صالح سعد) - فى تجربته - على التجريب فى ثلاثة إتجاهات :

(أ) المكان المسرحى .
(ب) الممثل وعلاقته بالجمهور .
(جـ) طبيعة النص .

ـــ بالنسبة للمكان المسرحي :

هو تجريب خارج المسرح ، داخل الجماعة الشعبية ومع تقاليدها ، كيف تقتطع أى مساحة لعمل احتفال فيها ، وهذا الشكل أحد المداخل للاحتفالية المصرية ، إستفادة من الدلالات الناتجة عن المكان الذى يأتى اختياره ، فعادة السرادق يستخدم فى العزاء والأفراح ، وعلى سبيل المثال : المرشح يخطب فى جماهيره ، وعندما يدخل الناس إلى السرادق يحدث التقاء بالحالة المسرحية ، لأنها ـ فى الأساس مهيأة لنوع من التواصل .

بالنسبة للممثل وعلاقته بالجمهور :

الممثل فى هذا المكان ـ بالضرورة ـ ليس ممثلا اندماجيا ، لكنه لا يمثل ؛ هو يفعل فى لحظة يشخص شخصية لا يأخذ موقفا منها ، يمثلها كما هى ، بشكل مقنع ويروى وأحيانا يغنى أو يتلو قرآن أو يلعب أى مهارة شعبية ، فهو قريب المعنى لمفهوم (الممثل الشامل) ولكنه يكتسب تلك المهارات الشعبية ؛ وهذا شىء يختلف عن المسرح ذاته . والممثل فى هذا الشكل يذكرنا بعدم أهمية الممثل النجم ، لأن هناك ممثل النمط (الأراجوز ـ الحاوى ـ الشاعر أبو ربابة) وليس اسم النجم ذاته ، إذن فالنجومية للنمط ، وليست للفرد ، لأن الجماعة الشعبية تقدس النمط ولا تقدس الفرد ذاته .

ـــ طبيعة النص المسرحي :

وعلى عكس ما ذهب إليه (جان دو فينيو) Jean Diugnaud عندما قال قاطعا « إنه ليس هناك مسرحا شعبيا » ! لماذا ؟! ـ بمعنى أنه ليس أى بطل من أبطال المسرح ـ حتى لو تعلق الأمر ببطل يبرز من داخل الشعب ـ أن يصبح دراماتيكيا ، إذا اكتفى بتمثيل درجة الصفر من الضمير الجمعى ، بالفعل البطل فى الدراما الغربية لا يستطيع أن يمثل درجة الصفر من الضمير الجمعى لأنه بطل

خاص جداً ، ولهذا فإن الدراما الغربية جاءت كلها من اجله هو ، مؤكدة الصعود الفردى ؛ وتختلف تجربة « السرادق » فى نقطة انه (ليس هناك مسرحا شعبيا) لأن البطل فى المسرح الشعبى يمثل درجة الصفر من الضمير الجمعى ، والبطل هو أساس النص المسرحى المستخدم فى هذا الشكل .

ولكن هناك نقاط محددة ، تعد الملامح الأساسية للنص الاحتفالى الذى يقدم من خلال شكل (السرادق) .

المحاكاة : (محاكاة العواطف والأفكار وليس الأفعال) وهذا المسرح أقرب إلى النقد الفنى ، أى بمعنى الايحاء والمشاركة الوجدانية ؛ فالراوى ـ كمثال ـ لا يحاكى ما يفعله (أبو زيد الهلالى) ولكنه يوحى بوجوده وفاعليته من خلال صور تدفع الجمهور إلى المشاركة الوجدانية .

الحدث : أقرب إلى الحدث الملحمى منه إلى الحدث الدرامى هناك تصاعد درامى تقليدى ، ولكن هناك نوع من التراكم الملحمى .

المضمون : عادة يكون مطلقا .

الشخصيات : بصفة عامة تكون حاضرة ، لأن هناك تقليد فى مثل هذه النوعية من النصوص وهو تقديم كل الشخوص قبل العرض . بإشارات دالة تستدعى انماطا مشابهة فلا يحتاج صاحب التجربة أن يكون تطور الشخصية من خلال صراع درامى مثل : انماط الكوميديا الشعبية (رفيع ـ سمين ـ طويل ـ قصير .. إلخ) .

مفهوم البطل : البطل له قيمة اجتماعية ، ويمكن أن يتحول إلى رمز شامل او كامل وهو بطل يختار خط وحتمية إرادته فى رعاية العرف الشعبى ، فهو إذن بطل ضحية نفسه ، وحتمية إرادته وقدرته على الاختيار .

الموسيقى والغناء : وهو أهم عنصر فى النص الخاص لهذا الشكل

لأنه عامل جذب ، وهو عنصر من عناصر المشاركة والإيحاء والموسيقى الغنائية لابد أن تكون داخل النص وليست خارجة عنه مثل استخدام الربابة - كمثال - ».

طبيعة النص ومفهوم الارتجال : للنص - دائما - طبيعة جدلية مع مكان وزمان العرض بمعنى إنه فى نص (جمهورية زفتى) ، والذى يحكى تجربة حدثت فى قرية (زفتى) سنة ١٩١٩ م أثناء الثورة ؛ مؤداها أن (زفتى) أعلنت الجمهورية على يد (يوسف الجندى) ، وقام الكاتب (محمد الفيل) بإستحضار الشخصيات بأسمائها والملابسات التاريخية بشكل تسجيلى ، وكتب النص ، ولكن فرضية الاحتفال فرضت هذا السؤال :

- ماذا لو أن أى قرية يدخل إليها العرض هى زفتى ؟

الجمهور ودوره : الإيهام فعال ، لا يحتاج إلى كسر ؛ لأن المتفرج بحكم ملكيته للمكان وللحكاية ورموزها وللأنماط يملك كل هذا ، فهو - إذن متواصل معها وواع بحقيقة اللعبة فى العرض المسرحى .

● والسؤال الذى يطرح نفسه الآن :

ما ضرورة هذا الشكل المسرحى ؟!

يحدد المخرج (صالح سعد) أن ضرورته تكمن فى « رغبة إيجاد علاقة حقيقية مع المتفرج المصرى ، ليست هذه العلاقة - مفروضة عليه ، وأقول أنه ليست هناك تقاليد للمسرح ، أنا لست مع من يقول أنه يجب استيعاب التراث فى الغرب وبعدها يبدأ التجريب ، ورأيى أن هذه التجربة مختلفة مع كل التجارب الأخرى لسببين :

الأول : إصرارها على الاستمرار .

الثانى : أنها تخلق لنفسها قوانينها طالما أن الحركة النقدية المواكبة مفتقدة أو غائبة ، بالإضافة إلى إنها تجربة تقدم خارج نطاق العاصمة »[٤]

●● الشارع

— وعلى غرار فكرة مسرح الشارع التى قامت فى أمريكا ، قامت فكرة مسرح الشارع فى مصر ؛ والتى بدأت سنة ١٩٧٩ م ، حيث قامت مجموعة من شباب المسرح كانت نظرتهم أن يقدموا مسرحا مختلفا ، وكان إنحصار المسرح داخل العاصمة بشكل أساسى فى أماكن يذهب إليها الناس سببا فى ذلك الأرق الذى أصابهم ، وكانت فلسفتهم هى التواجد حيث يتواجد الناس فى تجمعاتهم الطبيعية ، وهذا ما أسموه (بمسرح الشارع) ولكنهم أصطدموا بأن لهذا المسرح طبيعة تختلف تمام الاختلاف عن طبيعة المسرح التقليدى لأن له جماليات تخلق نفسها وهى جماليات جديدة تماما ، وتلك الجماليات تولدت من الاحتكاك العملى مع التجارب المختلفة ، وهناك بعض الاستنتاجات النظرية الخاصة بهذا النوع من المسرح .

«هذا الشكل كانت له دوافع سياسية ، بمعنى أن هناك مجموعة من شباب المسرح لهم وجهة نظر سياسية ويطمحون فى التعبير عنها ، خاصة أن البداية كانت بعد حدوث بعض المتغيرات التى تلت سياسة الانفتاح الاقتصادى ، وتم عرض التجربة على مكتب الأدباء والفنانين فى (حزب التجمع) – وكان فى بداية تكوينه – ثم بدأت العروض ويذكر المخرج « ناصر عبدالمنعم » وهو أحد المشاركين فى هذه الجماعة (أن أول عرض قمنا بتقديمه كان يناقش قضية الدعم فى عرض أسمه (الموت جوعا) ، وكانت القضية مطروحة – فى تلك الفترة – وكنا نحاول تقديم مفاهيم محددة حول : معنى الدعم ، معنى صندوق النقد الدولى ، ومعنى شروطه ، علاقة رغيف العيش للمواطن العادى باقتصاديات عالمية ، قررنا تبسيط المسألة ، إخترنا نموذجا لمواطن بسيط (موظف) أب لخمسة اطفال ، بدخله المحدود ، كيف يعيش فى ضوء الظروف المحيطة به ، قدمنا هذا النموذج من خلال

شكل (الجريدة الحية) ووضع هذا النموذج بين ماتقوله الصحافة وبين ما يعيشه المواطن بالفعل ، ومن خلال هذا التناقض قدمنا وجهة النظر التى تقوم بتبسيط المفاهيم الاقتصادية ، وقدمنا عرضا آخر أسميناه (بنك الهموم) ، عرضناه فى سرادق داخل مولد السيدة زينب بالقاهرة ، وعرضنا فى قرى محافظة الجيزة والسويس والاسماعيلية والاسكندرية .. وغيرها واستفدنا فنيا ، أن مسرح الشارع يحتاج إلى تكنيك خاص فى جمالياته وفى كتابته » [٥] .

● منابع الفكرة :

ـ نبعت هذه الفكرة ـ كما ذكرنا ـ من خلال تجربة مسرح الشارع فى أمريكا [٦] ، بالإضافة إلى بعض المقالات التى كتبت بالفرنسية واتيح ترجمتها ، اضف إلى ذلك الرغبة فى التعبير عن النفس والتواصل أكثر من الناس ، ويلاحظ أنها دوافع تخدم الناحية التكنيكية فى هذا الشكل لماذا؟!

ــ لأن الشارع عبارة عن مكان يتنقل فيه الناس ، فهو لن يعتمد على الشىء الثابت ، بل على التقطيع ، وهذا إستنتاج ، لأن المواطن الذى يسير فى الشارع قد يشاهد خمس دقائق من العرض نظرا لطبيعة المكان (الشارع) ويترتب على هذا ، أن الخمس دقائق لابد أن تكون وحدة فى حد ذاتها لابد أن تقدم ـ من خلالها ـ قيمة ما ولذلك فقد كانوا يلجأون إلى اللوحات المتتالية ؛ كل لوحة لاتتعدى خمس إلى عشر دقائق ، وهذا الشكل أقرب إلى شكل (الحاوى) . وإستمرت التجربة ، ولكنها لم تستمر لأنها ولدت فى إطار حزب سياسى ، ولذلك فقد تأثرت بالحزب وتأثرت بفاعليته ، ولما حدث حظر تجول للأحزاب السياسية داخل الشارع المصرى ـ فى مرحلة السبعينيات ، وأصبح نشاط الحزب داخل المقرات ، ماتت الفكرة وتوقفت نهائيا .

●● الارتجالى :

● إن التجريب : من خلال شكل المسرح الارتجالى - يرجع لسببين يحددهما المخرج (عصام السيد) - صاحب التجربة - وهما :

١ - أن المسرح ابتعد عن كونه فنا وظيفيا ، بمعنى أن الشىء الخاص به ، والذى يجعل الناس يسعون إليه فى حياتهم ، يعد شيئا وظيفيا جدا يؤدى إلى الاستمتاع ، إذن فالتجريب يجىء « لخلق نمط من المسرح يتسق مع الناس مع ظروفهم ومتطلباتهم ، بالاضافة إلى إتساقه مع الظروف الحالية التى يعيش فيها الناس ، ويعود كذلك - كما كان - وظيفيا !!

٢ - الوصول إلى مايمكن تسميته « بروح الإرتجال » المتمثلة فى كون العمل يتكلم بلغة الناس اليومية ، يتكلم عن مشاكل الناس الحياتية ، والعرض (الارتجالى) يتخلص من حدة المتفرج المتلقى السلبى ، بالاضافة إلى البحث عن حيوية العرض تبعا لمتغيرات الظروف طوال مدة العرض ، وبذلك يمكن التخلص من مسألة (متحفية العرض المسرحى)[٧] .

— والتجريب ليس هو البحث عن شكل فقط ، ولكنه - كذلك - البحث عن مضمون ، وبالنسبة للأشكال المسرحية ، فلم يتم - حتى الآن - تنظير جيد لأشكال الظواهر المسرحية التى كانت توجد قبل أن نستورد شكل المسرح الغربى ، وكانت هذه الجربة المتمثلة فى عرض (درب عسكر) [٨] محاولة لإستلهام تراثنا كظواهر مسرحية مثل (المحبظين - الأراجوز - خيال الظل - المرتجلين) فى محاولة لإستنباط شكل خاص وبسيط للمسرح المصرى ؛ فالمسرح المصرى فى ظواهره القديمة ، يعتمد على الايحاء وليس على الابهام فقط ، والدراما الحديثة تعتمد على نوع من أنواع المشاركة بين الممثلين والمتفرجين ، وهناك بعض المجربين الذى يحاولون القيام بعملية

التجريب من أجل التجريب وكأنهم يستوردونه .

ـ هناك رأى يقول : أن التجريب يمكن أن يكون على النصوص (الكلاسيكية) ولكن على المخرج أن يسأل نفسه عن ضرورة هذا الاستخدام ، وأحيانا يكون التجريب فى الأداء ، فعندما رأينا (ستانسلفسكى) اعتبرناه ـ فى البداية ـ تجريبياً ، وهو اليوم ليس تجريبيا ، التجريب ـ فى الأداء ـ نراه عند (جروتوفسكى) وفكرة المسرح الفقير : وكذلك الشكل الارتجالى ليس فى مصر فقط بل نراه عند مخرج غربى مثل (بيتر بروك) (٩) . وغيره .

● **ضرورة التجريب فى الشكل الارتجالى :**

● يحدد المخرج (عصام السيد) هذه الضرورة فى الآتى :

١ ـ العودة إلى روح الارتجال وهى مصاغة فى مسرح فقير .

٢ ـ أنه مسرح يتحدث عن مشاكل الناس .

٣ ـ أن المتفرج فى هذا الشكل المسرحى ليس متفرجا سلبيا .

٤ ـ العودة أو محاولة العودة إلى جذورنا الحقيقية فى المسرح .

٥ ـ الارتجال فى قوامه تكون الحرية ، والمسرح بدون حرية لا يكون مسرحاً .

● **المونودراما :**

● يقول الناقد د . (عبد العزيز حمودة) : إذا أردنا تاريخا محدداً لظهور المونودراما فهناك إتفاق على أن الشكل بصورته المعروفة الآن لم يظهر إلا فى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر مابين ١٧٧٥ و١٧٨٠ على يد ممثل ألمانى يعرف باسم « براندز » وفيما عدا ذلك فإن الشكل الدرامى لم يستطع أن يخط لنفسه تاريخا محدد المعالم واضح الأبعاد ، بل أن بعض النقاد أحياناً يخلطون بينه وبين الميلودراما بسبب إستخدام الموسيقى التصويرية فى الخلفية كما

يحدث فى الميلودراما تماما ، باستثناء هذه الفترة القصيرة فى أواخر القرن الثامن عشر (١٠) .

ــ ولقد ظهر هذا الشكل فى مصر ـ لأول مرة ـ من خلال العرض المسرحى « ومن العطس ماقتل »(١١) الذى قدم على مسرح الطليعة فى موسم ٧٩ ، والذى إعتمد كاتبه (أمين بكير) على قصة (أنطون تشيكوف) « موت موظف » وقد نبعت فكرة هذا العرض بعد مشاهدة المؤلف والمخرج (سمير العصفورى) لتجربة (المونودراما) خلال مهرجان المسرح التجريبى فى يوغسلافيا ، والتى كانت عبارة عن ممثل فرد يقرأ جريدة يومية ، ويعلق عليها ، ويحدث عملية دراما مضطردة من خلال أحداث الجريدة ، ويتلاحم مع جمهور المشاهدين من حوله ، وكما هو ملاحظ أن منبع الفكرة أوروبى .. إذن هذه هى قضية التجريب ؟!

ــ والتجريب من أجل ماذا ؟! إن عين المجرب فى المونودراما كانت على أوروبا وهى تجرب ، ولم تكن على واقعنا نحن ، إذن فهذا شكل أوروبى بحت والتجريب سار ـ فى هذا الشكل ـ نحو الشكل فقط ، فجاء أوروبيا ، أما المضمون فهو نفسه ـ أوروبى كذلك ـ ولو بدى فى فحواه مصريا ، إذ إنه إعداد عن قصة روسية !!

ــ ولكن ما هو مفهوم التجريب فى الشكل . من وجهة نظر صاحبه ؟!

ــ يحدد (أمين بكير) أن هناك مقولة مؤادها أن تجريب (المونودراما) يجب أن يكون إما فى تخرج الممثل من خلال أكاديمية على أساس أن الدور منفرد وكأنه معزوفة منفردة بمفرده ، وعندما تضع (المونودراما) فى دائرة التجريب لابد أن تتوافر العناصر الآتية :

أن يكون فى الدراما بداية ووسط ونهاية ، وصراع فعلى ، فالممثل الواحد ـ على حد تعبير (ستنسلافسكى) لا يستطيع أن يصمد أمام

جمهوره إذا كان مايقدمه ـ وحده ـ تراجيديا ، أكثر من ثلاث دقائق ، وإذا كان كوميديا ، يمكن أن يستمر أكثر من سبع دقائق ، وهذا أقصى ما يتحمله الجمهور أمام الممثل الواحد هذا فى حالة إذا كان ما يقدمه شىء ليس له قوام ، ولكن مسرح التجريب فى ظل « المونودراما » مسرح له كل خواص المسرح العادى .

وفى السبعينيات كان هناك ضرورة لهذا الشكل ، ومازالت الضرورة قائمة حتى الآن وهى قلة الحصول على الممثل ، وخروجاً من هذه الأزمة يتساءل ـ صاحب التجربة ـ ما الذى يمنع أن نقدم دراما متكاملة العناصر من حيث الإضاءة والكلمة والإخراج والتمثيل ، يقدمها نجم فرد متفرد ؟! خروجاً من الأزمة كان لابد من كسر إيقاع الجمود الذى عشنا فيه ، بالإضافة إلى إستمرار الأزمة المتفاقمة فى مسرحنا المصرى .

● مسرح الفلاحين :

● التجريب فى ضوء هذا الشكل ذو شقين أو هدفين :

١ ـ تجريب بعروض تبحث عن شكل ؛ أو تبحث عن علاقة ، وهذه يمكن أن تكون فى أماكن مغلقة ، تستهدف جمهور مسرحى مدرب ، مثقف .

٢ ـ تجريب يطمح إلى تقديم صيغ جماهيرية فى أماكن مفتوحة ، وذلك الهدف الذى يطرحه (عباس أحمد) ـ من خلال تجاربه يتفق ووجهة نظر ، بيتر بروك) التى يحدد فيها (أن مكان المسرح تتحقق فائدته بما يحققه من إتصال بالجماهير) . ولذلك فإن التجارب التى قدمها المخرج (عباس أحمد) فى إطار هذا الشكل المسرحى يكمن الهدف من ورائها فى محاولته للتوجه إلى الجماهير ، وهذه النقطة تتفق كذلك ووجهة النظر الاشتراكية التى تحدد أن المسرح ملك للشعب

ولا بد أن ينبت فى محيط الطبقات الشعبية الكثيرة العدد ، من أجل اشعال جذوة الحماس فيهم . وقد قدمت العديد من التجارب ، حقق معظمها نوعا من النجاح ، رغم وجود بعض السلبيات منها أن هذه التجارب لم يتم الاهتمام بها بشكل مستمر ودائم ، بالإضافة إلى غياب المهتمين بتنمية هذه التجارب .

ولقد قدمت مسرحية « حسن ونعيمة » فى سبع عشرة قرية فى أربع محافظات فى الوجه البحرى والوجه القبلى سنة ١٩٨٣ م ، وكان يحدث نوع من المناقشة حول النهاية ، وحول العمل المسرحى بشكل عام ، وكانوا يصلون إلى نتائج عظيمة من خلال مناقشة الجمهور ، ومن خلال الاحتكاك به .

« إن الشكل والمضمون فى عرض « حسن ونعيمة » التحما معا ليكونا نسيجا قويا لظواهر مسرحية مصرية ، كانت موجودة منذ أوائل القرن الماضى ، وهى ظاهرة الممثل الجوال ، وشاعر الربابة ، وصندوق الدنيا والحكواتى والمهرج ، ثم أخيراً اللعبة المسرحية التى تتكشف كل أبعادها داخل ساحة القرية ، وإشتراك المتفرج داخل لعبة التشخيص دون رهبة من تخطى دور المتفرج إلى دور المشارك »(١٢) .

وعن عرض (حسن ونعيمة) يقول المخرج (عباس أحمد) : « اتفقنا أن هناك زفة للعريس (حسن) وكان من المقرر أن تكون الزفة داخل ساحة العرض المسرحى ، وعندما حاولنا أن نخرج بالزفة لكى (نلف) بها البلدة ، قمنا بها إرتجاليا ، ولم يكن الجمهور يعلم عنها شيئاً ، وعندما خرجت الزفة من الساحة بحوالى مائة متر ، عادت بالجماهير إلى الساحة مرة أخرى ، وقدمت أحداث المسرحية ، وهذا يكشف أن حس الجماهير مرتفع جداً ، كانت دوافعى : أن المسرح لابد أن يكون مع الجماهير ووسط الناس ولإيماننا بهذه

الجماهير علينا أن نبحث عن الصيغ المسرحية التى بها نستطيع أن نخاطب الملايين من الناس » .

● **السامر** :

(إن المسرح الشعبى هو بطبيعته ضد السلطة وضد الأبهة وضد الادعاء ، إنه مسرح الضجة ولذا فهو مسرح الضجيج والتصفيق) .

بيتر بروك (١٣)

● إن شكل « السامر » الشعبى ، موجود قبل أن يطلق عليه أصحاب المسرح ـ هذه التسمية ، فهو أحد الظواهر الشعبية التى توجد عندنا فى مصر ، لكنه توارى فى بعض الظواهر الشعبية ، واختفى ، وتتمثل هذه الظواهر فى : الخباز ـ السامر ـ المآتم ـ الأفراح ـ الموالد ـ السوق .

وهى أشكال مسرحية قد توارت واختفت ، وعندما أعيد استنباتها مرة أخرى ـ لإستزراعها فى العصر الحضرى فى ظل التجارب ـ وضعت فيما يسمى بقواعد المسرح ، لأنها ـ بمفردها ـ ليست قاعدة مسرحية ، ولكنها ظاهرة مسرحية .

والظاهرة المسرحية لا تمثل قاعدة ، ولكن التعامل معها هو الذى يولد القاعدة .

ـ تلك الظواهر المسرحية الشعبية التى عرفت (بالسامر) عندما تعود ـ لكى نقدمها فى شكل فنى ـ لابد أن نضعها فى قالبها المسرحى وهذا ما فعله أصحاب التجربة ، فلقد استطاعوا أن يحققوا هذا بعد مسيرة عشر سنوات لمسرح السامر « الرسمى » فى مصر . نراهم يتعاملون مع كل الموروثات الشعبية بداية من (أدهم الشرقاوى ـ ياسين وبهية ـ شفيقة ومتولى ـ منين أجيب ناس ـ عاشق المداحين

على الزيبق ـ حكاوى الزمان ـ وسيرة بنى هلال) وانتهاء باستخدام مفردات الفنون الشعبية المختلفة .

● لقد تعامل المخرج (عبد الرحمن الشافعى) موضوعيا مع السيرة الشعبية ، وهى نتاج موروثات شعبية ، تعامل معها ـ مسرحياً ـ فى قالب مسرحى ، وليس معنى تقديم « الأراجوز ، المداحين » أنه قدم مسرحاً شعبياً ، ليست المسألة كذلك ولكن السؤال هو : كيف تعامل مع تلك الأشياء ، وكيف قام بتوظيف هذه العناصر والمفردات ؟!

ونجد أن هناك ـ من المخرجين الكبار ـ من بدأ فى التعامل مع هذه الظاهرة ، مثل المخرج (سعد أردش) عندما تعامل مع الآلات الشعبية فى عرضيه : (الصفقة) و(مآذن المحروسة) دون أن يعتمد على الإعداد الموسيقى من الموسيقى العالمية .

وتكتسب هذه التجربة أهميتها ـ كما يحدد (عبد الرحمن الشافعى) ـ من كونها « محاولة للبحث عن شكل مصرى له خصوصيته ، فالفن يكتسب هويته من منبعه ، ولقد مررنا بفترة طويلة ، كان فيها طمس لكل معالم السحنة العربية ـ بوجه عام ـ سواء فى اللغة ، أو فى التقاليد والعادات ، فى الملابس ، فى مسخ موروثاتنا الشعبية ، ولقد حدث نوع من أنواع المقاومة للجيل الجديد ، دفاعا عن الشخصية القومية ، فهناك رؤية استعمارية فى ثقافتنا نبعث فى داخلنا مؤداها : أن المسرح فن وافد ، هذه المقولة على الورق قد تكون صحيحة إلى حد بعيد ، ولكن ما تم طرحه من تجارب تدور فى إطار مايعرف بالتجريب ، وهو نوع من أنواع المقاومة الجادة جداً للحفاظ على الثقافة والهوية العربية » .

● الابداع المسرحى الجماعى :

● الابداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى ليس جديداً على الحركة المسرحية المعاصرة عالمية وعربية ، وأصحاب التجربة يستثمرون هذا المنهج ، لكنهم يختلفون مع التجارب السابقة على صعيد المفهوم ، وبعض الإجراءات التطبيقية التى لا تتفق مع مفهومنا والظروف الراقية لممارستنا ، لقد وضعت تجربتهم فى الابداع الجماعى فى إعتبارها معطيات الواقع الفنى والاجتماعى لحركة المسرح فى مصر والشروط الخاصة بإنتاجه وتلقيه .

— إنهم ينظرون إلى المسرح باعتباره عملية اجتماعية نوعية فى أساسه وأن كل عمليات الالحاق التقنى والمادى التى واكبته على مدار التاريخ لا تستطيع أن تنال من هذه الحقيقة ولا أن تصمد بديلاً عن جوهره الاجتماعى الحى .

— إنهم يرفضون الممارسة والمفاهيم المسرحية السائدة التى تزعم أن (المسرح هو فقط العروض التى بدور المسرح المجهزة بالقاهرة والاسكندرية ، الجمهور هو قلة قادرة على دفع ثمن تذكرة الدخول والاستمتاع السلبى بما يقدم من قوالب سابقة التجهيز) ويضيفون إلى ذلك أن الممارسة وهذه المفاهيم تبدو يوما بعد يوم عاجزة عن إرضاء جمهورها ذاته .

— هم ينطلقون ـ فى تجربتهم . الإبداعية الجماعية ـ من مفهوم يؤكد ضرورة إستخلاص الصيغ المسرحية الأكثر قدرة على التفاعل مع الحاجات الجمالية الحقيقية للجمهور بالمعنى الواسع للكلمة ، ويركزون على أهمية الاعتماد على الملكات الابداعية ذاتها ، ومن خلال الإمكانيات الذاتية المتاحة بشرياً وماديا .

— وعلى ذلك فهم يرون أن العمل المسرحى الحقيقى ممكن رغما عن وفى مواجهة كل التبريرات المعتادة والتصورات الشائعة من نقص

الامكانيات وقلة الأدوات .. إلخ وقد مرت تجربتهم ـ كما يحددها المخرج (أحمد إسماعيل) صاحب التجربة والمشرف عليها ـ بعدة مراحل بدأت بمرحلة تحضيرية ، استغرقت ثلاثة شهور ، خصصت لدراسة مشكلات المسرح المصرى الراهنة (دور المسرح فى تطوير المجتمع وتأكيد قيمه الإيجابية ـ انفصال مسرح العاصمة عن الجمهور وخلو المدن الصغرى والقرى من الفرق الدائمة ـ ضعف إمكانيات فرق الثقافة الجماهيرية) ، وعلى المستوى العملى أنصب البحث عن إمكانيات تكوين فرق مسرحية جديدة بمواقع حضارية وريفية مختارة ، أسفر عن تكوين ست فرق مسرحية جديدة ، ثلاث بالقاهرة (جوقة الشرابية ـ فرقة باب الشعرية ـ فرقة قصر الريحانى) والأخريات بقرى (شبرا بخوم ـ شما ـ الماى) بالمنوفية(١٤) وكانت مهمة الفرق الوليدة الأولى هى التعرف على المأثورات الشعبية والجمع الميدانى لمظاهر الاحتفالات والطقوس الدينية والشعبية فى دائرة كل موقع وعلى امتداد عدة شهور انصبت جهود كل فرقة فى كتابة نص مسرحى أولى يتخلق من المشكلات الواقعية واستلهام أشكال الاستجابة الحية والتاريخية التى قدمها ويقدمها الشعب فى فهم هذه المشكلات ومواجهتها .

ـ وقد وضعت هذه الطريقة الأشكال المسرحية التقليدية فى موقف صعب ؛ وبالمثل فإن محاولات التجديد تعرضت هى الأخرى لامتحان حقيقى فى إثبات ضرورتها وشرعيتها الفنية .

● **الحركى والصوتى :**

● تعتمد هذه التجربة على تقديم تدريبات مجموعة من الممثلين الشبان ، حيث يقومون بتأدية عرض مسرحى فى قاعتهم التى يتدربون فيها ، فالعرض المسرحى ما هو إلا تطبيق لهذه التدريبات الصوتية

والبدنية والادائية ، وتحاول التجربة أن تقدم نفسها بأبسط الوسائل معتمدة اعتماداً رئيسياً على الممثل بعد إعداده إعدادا خاصا متميزاً . يجعل منه ممثلاً شاملاً مستخدمين فى ذلك مختلف الوسائل والمناهج التعليمية كمناهج « ستانسلافسكى » و« جروتوفسكى » و« باربا وجان لوى بارو » وغيرها من مدارس التمثيل الحديثة فضلاً عن إستخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التى تحتاجها آلة نطق الممثل وحسه الفنى ، فضلاً عن منهج أصحاب التجربة ـ الخاص ـ فى إعداد الممثل الشامل ، ليتمكن من ممارسة اللعبة المسرحية بدرجة عالية من الكفاءة فى محاولة لاستغلال كل أدوات الممثل إستغلالا فنيا صحيحا ، يعتمد عليه إعتماداً كليا ، فالإضاءة والديكور والملابس والاكسسوار هى عناصر مكملة له ، ولست عناصر أساسية حتى الموسيقى ، يعاد استكشافها من جديد ، فتوظف من أجل أن تصبح أداة من أدوات الممثل ، كما أن وجود المتفرج قريباً من الممثل يجعل من هذا التقارب خطراً على الاثنين : فصدق أداء الممثل ضرورى فى تمكنه من أساليب تعبيره وهيمنته على متفرجيه ولمشاركة المتفرج فى القاعة المسرحية دور آخر مختلف وهو أن يصبح متواجداً فى قلب الأحداث ، متابعاً وملاحظاً بل وشريكاً فى اللعبة المسرحية ، وبالمثل فإن الممثل ـ فى القاعة ـ لا يسعى إلى البحث عن إيهام أو زخرفة مسرحية ، بل عليه أن يوصل كلمة المشاركين فى العرض المسرحى فى إطار تدريباته ، فالمخرج يأتى إلى القاعة ليشارك الممثل فى تجربته أكثر من مجرد مشاركته فى عرض مسرحى تقليدى جاء خصيصاً لمشاهدته .

● ويحدد المخرج د . هناء عبد الفتاح الضرورة وراء عمله التجريبى عندما يتحدث عن تجربة « مذبحة القلعة »(١٥) .

ـ ففى هذه التجربة وهى قصيدة سطرها الشاعر (أحمد

عبد المعطى حجازى) عام ١٩٥٥ م وهى إحدى قصائد ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) الذى صدر عام ١٩٥٧ م . « نؤكد بتقديمها على أن الشاعر حجازى فى هذه القصيدة إنما يكتب دراما شعرية قصيرة بكل ما يحويه العمل المسرحى من أسس درامية ، ونحن بهذا نحاول إعادة اكتشاف الشاعر ككاتب للدراما الشعرية ، ثم يأتى العمل الآخر وهو واحدة من أهم مسرحيات الكاتب العربى (سعد الله ونوس) القصيرة ، (الفيل يامك الزمان)(١٦) والتى تقدم تساؤلات تثير بعض قضايانا العربية المصيرية ، والرابطة بين العرضين هى التعرض للتاريخ والحاضر فالأولى : هى استقطاب للحظة افول حضارة بكل ما فيها من تناقضات ومولد حضارة بكل مافيها من جديد ، والمسرحية الثانية هى محاولة للبحث عن البطل المخلص .. ولكن أى بطل .. »(١٧) .

● **الغرفة :**

● مسرح الغرفة يقدم محاولات لإستنباط شكل ومضمون مصرى مع الكشف عن الطاقات المبدعة فى مجالات التأليف والتمثيل والإخراج ، وهو بمثابة معمل تتفجر من خلاله تجارب المؤلفين والممثلين ومصممى الديكور والمخرجين فى عطاء فنى شاب ، متميز فى شكله ومضمونه ، متواصل فى حركته وإيقاعه ، وتتوج هذه التجارب ندوات يومية بعد كل ليلة عرض يديرها ناقد متخصص مع الجمهور وفنانى العرض حول النص والعرض(١٨) .

الدكتور لويس عــوض
ومفهوم «الجبر والاختيار»
وانعكاسه على تأخر المسرح
فى البيئة العربية

بدأ المسرح العربى ـ كنوع من الانواع الفنية ـ ياخذ مكانته ويصبح فناً يحاول السير فى ركب التقدم الفني سنة ١٨٤٨م ، وذلك بعد ان كوّن (مارون النقاش) فرقته فى بيروت ، وكما هو واضح فإن المسرح العربى قد تاخر ظهوره فى البيئة العربية كثيراً ، وماكان موجوداً قبل هذا التاريخ لا تعد اكثر من مظاهر مسرحية .

والسؤال الذى طرح نفسه وشغل النقاد كثيراً هو هذا :
لماذا تاخر ظهور المسرح فى البيئة العربية ؟؟!

تعددت الأسباب وتصارعت الآراء حول السؤال والقضية التى طرحت من خلاله ، فهناك من ارجع التاخر إلى أسباب دينية (د . محمد مندور ـ لويس عوض ـ د . على الراعى) . ومنهم من ارجعه إلى اسباب ادبية (توفيق الحكيم ـ د . عز الدين إسماعيل ـ د . محمد عزيزة) ، ومنهم من ارجعه إلى اسباب تتعلق بالعقلية العربية ذاتها (احمد امين ـ ادوارد حنين) . ومايهمنا الآن هو راى د . لويس عوض فى هذه القضية ، خاصة وانه يرجع الأمر إلى اسباب دينية تتعلق بالقوانين التى تحكم المجتمع الواحد فتجعل منه مجتمعاً ملحمياً فى عصر ماثم تجعل منه مجتمعاً مسرحياً او دراميا فى عصر آخر واهم هذه القوانين فى رايه : الإيمان بالجبر والإيمان بالاختيار .

فالإيمان بالجبر هو المولد الأول للفكرة المسرحية ، بينما الإيمان بالاختيار هو المولد الأول للفكرة الملحمية ، وكما هو واضح فإن هذا الرأى يتعلق بسبب دينى ، يدور فى منطقة الإيمان نفسه ، وكيفية فهم الدين ، الأمر الذى جعل الدكتور محمد مندور يقرر مع د . لويس عوض أن الشعر العربى لم يعرف الملاحم كما لم يعرف شعر الدراما ، والذى لا شك فيه أن الدين الإسلامى قد حال دون ترجمة المسرح الإغريقى القائم على الوثنية ، وآلهتها وأساطيرها إلى اللغة العربية ، بينما لم يكن هناك أى تعارض بين هذا الدين والفلسفة الإغريقية ، وبخاصة المنطق .

وربما يكون السبب الدينى الذى يرتكز عليه رأى د . لويس عوض سبباً وجيها يبرز تأخر ظهور المسرح فى البيئة العربية ، وذلك يرجع - فى اعتقادنا - إلى أن العرب لم يعرفوا مادة التمثيل على إعتبار انها مادة جديدة بهذا المعنى الفنى ، وذلك لأن التمثيل فى العربية مصدر « مثل » فيقال : مثل القاتل بالقتيل ، أى قتله وقطع أعضاءه تقتيلاً وتشويها ، والاسم منه « المثله » وهى مما حرمها الإسلام أياً كان القتيل كافراً أو خائناً ، ومن هنا كان التمثيل كلمة جديدة بهذا المعنى الإصطلاحى الفنى .

حتى مع ظهور المسرح العربى المعاصر ، فيما قدمه (أبوخليل القبانى) نلاحظ أن للدين موقفاً من المسرح يتحدث عنه د . محمد يوسف نجم قائلاً : (لم يلبث بعد النجاح المغرى الذى لقيه أبوخليل القبانى أن تحركت عناصر الرجعية لمحاربة بدعة التمثيل ، وعمد أبوخليل إلى إسترضاء زعماء الرجعية المتسلطين على الجهال والرعاع ، فقاسمهم الربح ويظهر أن نصيب أحدهم كان ضئيلاً ، فشد رحاله إلى الأستانة - عاصمة الخلافة - بعد أن أعجزته الحيل عن محاربة أبى خليل فى بلده ، وانتهز فرصة وجود السلطان

عبدالحميد فى صلاة الجمعة ، وانبرى من بين صفوف المصلين يخطب منذراً خليفة المسلمين وتحديث الفتن ، فكان أن أصدرت الإرادة السنية إلى (حمدى باشا) والى الشام بمنع أبى خليل من التمثيل وإغلاق المسرح) ، ورغم معارضة بعض الآراء لهذا السبب الدينى مثل د . محمد عزيزة الذى يرفض فكرة التحريم الدينى للمسرح إستناداً إلى أن « الإسلام لم يشر صراحة إلى موضوع الفن أو التصوير أو التمثيل وإن كان يوجد منعاً صريحاً صدوراً عن السنة واستناداً إلى بعض أحاديث الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ مثل (الفنانون وصانعو الصور عقابهم من الله يوم القيامة القيام بمهمة مستحيلة ، وهى أن يبعثوا الحياة فى الصور التى صنعوها) . وكما هو واضح فإن الدكتور محمد عزيزة استند فى رأيى على حديث غير موثق .

من كل ما سبق طرحه ، وفيما يتعلق بالأسباب الدينية التى أدت إلى غياب أو تأخر ظهور المسرح عند العرب ، نرى أن رأى د . لويس عوض فى حاجة إلى مناقشة بعد التعرف عليه بشكل موضوعى .

إن الإيمان بالاختيار فى رأى د . لويس عوض يفرض أول ما يفرض أن الله وهب الإنسان القدرة على معرفة الله والإيمان بوجوده ، أى أن الله عرف بالعقل ـ على حد تعبير عامة المصريين ـ فإذا كان الله يعرف بالعقل (كنا جميعاً نعيش فى كون معقول ، لأنه يتبع فى كلياته وجزئياته قوانين ثابتة وواضحة ، ثابتة تسير على نهج من الأزل إلى الأبد ، فهى لا تحير العقل بالمفاجآت أو التحولات وواضحة فهى لا تلتبس على فهم ولا تعصى على منطق وهى كلها فى متناول عقل الإنسان لأن مصدرها وهو الله ، هو العقل الأكبر ، عقل الله وما خرج من العقل لابد أن يكون معقولاً) .

وإذا كانت القوانين الدينية فى رأى د . لويس عوض والدنيوية ـ

كذلك ـ معقولة ـ وإذا كان الإنسان حيواناً عاقلاً ، فقد تحددت إذن مسئوليته عن أعماله وأفكاره ونواياه جميعاً ، المسئولية كاملة لأن الإنسان مخير وهو مخير ، لأنه مميز ، وهو مميز لأن الله لطف به .

ولكن ما هى علاقة الجبر والاختيار بالمسرح ؟!

يقول د . لويس عوض : إن المجتمع القائم على الاختيار مجتمع منطقى حقاً ، ولكنه قاس مسرف فى القسوة ، وفى مثل هذا المجتمع القائم على الاختيار تدور حرب متصلة ، وهذه الحرب المتصلة حرب بين الخير والشر ، هى حرب بين الإنسان والشيطان ، ولما كان عقل الإنسان هبة من الله كان الإنسان هو القوة الآلهية التى تنازل الشيطان وتمحقه .

فالإيمان بالاختيار يجعل صراع الإنسان فى هذه الحياة لا مع نفسه ، ولكن مع قوى خارجية هى قوى الشيطان . الفرد المؤمن بالاختيار فرد مطمئن ، والمجتمع المؤمن بالاختيار مجتمع مطمئن والطمأنينة من العقل .

إن الأمر كله يرجع إلى فكرة البطل الذى يحمل فى طياته جرثومة نقصه ، ولكن ما علاقة كل هذا بمجتمعنا العربى ؟!..

يقول د . لويس عوض : إن مجتمعنا وهو زراعى ـ فى أساسه ـ غير قادر حتى الآن على الإحساس المسرحى ، بل قادر على الإحساس الملحمى فالخير خير صراح ، والشر فيه شر صراح ، والحاسة الأخلاقية لدينا حاسة حادة قاطعة كالعقل القاطع . ولأنها من العقل القاطع ، كل شىء لدينا مرتب ومبوب ومطلق ولا لبس فيه .

ماذا إذن عن الجبر ؟!

ويخلص د . لويس عوض إلى هذا الرأى :

الله فى الريف هو المنتقم الجبار .

الله فى المدينة هو الرحمن الرحيم .

الله فى المسرح هو المنتقم الجبار الرحمن الرحيم .
الله وراء كل مسرح كما أن كل مسرح وراء ستار .

المنتقم الجبار يحقق العدالة الآلهية ، والرحمن الرحيم يحقق اللطف الآلهى ، وكلاهما لازم للفكرة الأخلاقية التى قام عليها صرح المسرح الأكبر الحياة ، الملحمة تصور انتصار بطل قوى ونموذجها الأول انتصار البطل المنتقم (حورس) ، والتراچيديا تصور مصرع بطل خاطىء ونموذجها الأول مصرع البطل المتأله (أوزوبريس) .

وراء العدالة فكرة الاختيار ووراء الصفح فكرة الجبر .

والمسرح المصرى اختفى آلاف السنين أولاً وقبل كل شىء لأن المصريين يؤمنون بالاختيار ، ولا يؤمنون بالجبر رغم كل ما يزعمون ..

إن د . لويس عوض يقول إن فكرة الجبر التى يتميز بها المجتمع المدنى تجعل الشخصية تعتمد على شىء واحد هو « القدر » إن الصراع بهذا الشكل - فى اعتقادنا - يصعب تصوره فى ظل المجتمع الإسلامى ، لأن الشخصية المسلمة ترى القدرية من خلال مبدأ الحتمية ، بمعنى آخر استناداً على فكرة (المقدر والمكتوب) .

وهذا المكتوب على حد تعبيرد . محمد عزيزة لم يكتب إلا بسبب عادل « لأن الفكر الإسلامى » لا يشك لحظة فى تخطيط الله السرى الذى لا يمكن أن يؤدى إلى الجبر ولو بعد زمن طويل » .

والسؤال هو : هل يمكن أن تصدق هذه القاعدة على مجتمع تحكمه الديانة الإسلامية ؟! لو أننا افترضنا مجتمعاً مدنياً دينه هو الإسلام ، هل يمكن أن يظهر المسرح بنفس أسباب د . لويس عوض ؟ لا نعتقد هذا ، لسبب بسيط هو : أن المجتمع الإسلامى يؤمن بالقدرية : وهو بهذا الإيمان لا يدخل فى صراع مع القدر ؛ وغياب عنصر « الصراع » يؤدى إلى عدم ظهور المسرح ؛ لأن المسرح صراع فى أساسه .

والنقطة الثانية : إذا كان المجتمع الريفى يصنع الملاحم لاعتماده على فكرة الاختيار ، كما ذهب إلى ذلك د . لويس عوض ـ فأين الملاحم فى واقعنا العربى ؟! هذا الواقع الذى افترض د . لويس عوض أنه يقوم على فكرة الاختيار التى تعمل على وجود الملاحم ؛ ولا تعمل على وجود المسرح .

فالشعر العربى على حد تعبير د . محمد مندور « لم يصبح يوماً شعراً موضوعياً منفصلاً عن قائله ، خالصاً للفن فى ذاته على نحو ما حدث عند اليونان فى الملاحم والمسرحيات ، وذلك لأن الشعر العربى ولد وظل شعراً غنائياً ، والقصائد العربية لا تتوافر فيها خصائص الملاحم الموضوعية التصورية بحيث نستطيع أن نقرر أن الشعر العربى لم يعرف الملاحم كما لم يعرف شعر الدراما » .

وعلى كل الأحوال فإن رأى د . لويس عوض فى هذه القضية يعد بمخالفته لكل الآراء السابقة حول هذا الموضوع ، يعد رأياً مثيراً للنقاش والجدل .

● هوامش القسم الثالث ●

● الأشكال التجريبية :

(١) يمكن الرجوع إلى الحوار الذى اجراه كاتب هذه السطور مع الناقد فاروق عبدالقادر مجلة الطليعة الأدبية - العراق / العدد ١١ تشرين الثانى - نوفمبر ١٩٨٦ ص ١٢٦ .

(٢) للتعرف على هذه الجماعات التجريبية ، يمكن الرجوع إلى مقال « الجماعات المسرحية والتجريب » - د . احمد العشرى - النشرة اليومية التى صدرت اثناء مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى - العدد رقم ٢ - الجمعة ٢ سبتمبر ١٩٨٨ م / الصفحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٣) كان بيان جماعة السرادق المسرحية الأول قد صدر فى يونية ١٩٨٤ م ، قدمت تجربتين الأولى باسم (يحدث فى قريتنا الآن) ، وتم عرضها بقرية شكشوك بمحافظة الفيوم والقرى المجاورة عام ١٩٨٣ م ، والثانية باسم (احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى) ، وقدمت عرضاً ثالثاً - فى الفترة الأخيرة اسمه (كنوز الدراويش بإعلان جمهورية زفتى) .

وعرضت فى قرى الوجه القبلى وفى المواقع العمالية) وطاف بقرى محافظة الفيوم ، والتجارب من تاليف : محمد الفيل ومن إخراج : صالح سعد .

(٤) للتعرف اكثر على هذه التجربة ، يمكن الرجوع للبيان الذى اصدرته جماعة السرادق المسرحية والمنشور فى مجلة البيان الكويتية

(٥) ناصر عبدالمنعم - مخرج مسرحى ، احد اعضاء الفرقة النموذجية - سابقاً - قدم فى اواخر عام ٨٦ تجربة مسرحية على قاعة منف التابعة لمسرح السامر بالقاهرة تحت عنوان « الليلة نلعب » عن نصين هما : (الكاتب والشحات) على سالم - (القط والفار) محمد الشربينى وقدم آخر اعماله مسرحية (رحلة حنظلة) إعداد : سعد الله ونوس عن مسرحية « بيتر فايس » (كيف يتخلص السيد موكينبوت من الامه) .

(٦) انظر كتاب (مسرح الشارع فى امريكا) - هنرى ليسنك - ترجمة / عبدالسلام رضوان - كراسات الفكر المعاصر - دار الفكر المعاصر - القاهرة فبراير ١٩٧٩ م .

(٧) عصام السيد - مخرج مسرحى قدم اعمالاً عديدة للمسرح التجارى وقدم على خشبة المسرح القومى عرضاً بعنوان (عجبى) تم عرضه فى مهرجان المسرح الذى

انعقد فى سوريا فى نهاية عام ١٩٨٦ ، بالإضافة إلى عرض (حكايات صوفية إعداد : محمد الشربينى ـ قدم أثناء المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى القاهرة ـ سبتمبر ١٩٨٨ م ـ ومسرحية (أهلاً يابكوات) فى المسرح القومى ـ تاليف لينين الرملى ـ بطولة : حسين فهمى / عزت العلايلى ـ يناير ١٩٨٩ م .

(٨) (درب عسكر) عرض أول مرة فى القاهرة خلال الفترة من ١/٢/١٩٨٥ إلى ٤/٣/١٩٨٥ فى مسرح الغرفة التابعة للمسرح المتجول ـ تاليف : محسن مصيلحى ـ إخراج عصام السيد ـ ديكور : جمال ابوالعلا ـ إيقاع : هشام جاد ـ تمثيل : محمد درديرـ حسن الديب ـ عبلة كامل ـ سامى عبدالحليم ـ زين نصار ـ مخلص البحيرى ـ حنان يوسف .

(٩) انظر كتاب (المساحة الفارغة « هل المسرح ضرورى فى عالمنا » ، بيتر بروك ـ ترجمة فاروق عبدالقادر ـ كتاب الهلال ـ العدد ٤٣٢ ـ ديسمبر ١٩٨٦ م ـ القاهرة .

(١٠) د . عبدالعزيز حمودة ـ مقدمة كتاب ٤ مسرحيات ونودراما ـ سلسلة مسرحيات عربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ امين بكير ١٩٨١م صفحة ٤ .

(١١) ومن العطس ما قتل ـ امين بكير ـ مسرح الطليعة بالقاهرة ـ إخراج / سمير العصفورى بطولة : أحمد راتب ـ ١٩٧٩ م .

(١٢) د . أحمد العشرى ـ المرجع السابق ـ صفحة ١٥ .

(١٣) المساحة الفارغة ـ صفحة ١٠٧ .

(١٤) قدم عرض (الفاس والشمروخ) فى قرية شمامنوفية بتاريخ ١٨/٩/١٩٨٦ م ، وقدم عرض (الأزمة) على مسرح الريحانى بالقاهرة بتاريخ ٢٥/٩/١٩٨٦ م ، وقدم عرض فصول من جوقة الشرابية بتاريخ ٩/١٠/١٩٨٦م ، وقدم عرض الماى ٨٦ يوم الخميس ١٦/١٠/١٩٨٦ م ، وسهرة ريفية (الجزء الثالث) فى شبرا باخوم بتاريخ بتاريخ ٢٣/١٠/٨٦ .

(١٥) مذبحة القلعة عن قصيدة للشاعر احمد عبدالمعطى حجازى على مسرح قاعة منف بالقاهرة ـ إخراج د . هناء عبدالفتاح ـ ١٩٨٦ م .

(١٦) الفيل ياملك الزمان ـ تاليف : سعد الله ونوس ـ ديكور وازياء (موريس عدلى) رؤية موسيقية : انتصار عبدالفتاح ـ إخراج : هناء عبدالفتاح والعرض تم تقديمه مع العرض السابق فى قاعة منف » .

(١٧) هناء عبدالفتاح غبن ـ نشرة العرض والبيان المصاحب للتجربة ـ ١٩٨٦ م .

(١٨) انشات الغرفة بالمسرح المتجول فى ٥ سبتمبر ١٩٨٢ م ، واغلقت والمسرح المتجول بقرار من وزير الثقافة د . احمد هيكل عام ١٩٨٧ م .



مراجعات

« ليس ثمة شهادة على القوة الكامنة فى المسرح أوضح من الشهادة التى تقدمها الرقابة ، ففى معظم النظم السياسية ، وحتى حين تكون الكلمة المكتوبة حرة والصورة حرة ، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته ، بغريزتها تعرف الحكومات أن الحدث الحى يمكن أن يخلق كهربة خطيرة ، حتى لو رأينا جميعا أن حدوثة أمر بالغ الندرة ، لكن هذا الخوف القديم إعتراف بقدرة كامنة قديمة ، فالمسرح هو الساحة التى يمكن أن تحدث فيها المواجهة الحية » .

(بيتر بروك)

هل المسرح ضرورى فى عالمنا ؟

بيتر بروك والمساحة الفارغة

فى كتابه (المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم) يقول الناقد (فاروق عبد القادر) فى تقديمه للكتاب [لم يبق لمحبى المسرح فى مصر الآن سوى القراءة والتذكر والتأمل فهذا الفن العظيم الذى احتفظ بعطره وقدرته على التجدد أكثر من الفى وخمسمائة سنة : منذ حمل مواطنو اثينا القديمة سلال طعامهم وشرابهم واحاطوا (الأوكسترا) يحتفلون بأوجه الخصب والنماء فى عالمهم ويتعلمون شيئا جديدا يقوله لهم (هؤلاء الذين يعرفون كل شىء) عن آلهتهم أو مجتمعهم أو أنفسهم ـ هذا الفن قد آل مصيره فى بلادنا إلى أيدى حفنة من هؤلاء المتاجرين بأى شىء وكل شىء أو أولئك الذين ترهلوا حتى لم يعد لديهم ما يقولونه للناس ، أى فقدوا مبرر وجودهم نفسه

(فأنت حين تملك وعى جمهورك فى تلك اللحظات السحرية لابد أن تكون قادرا على أن تقول له ما يثرى وجدانه ويمتع عقله ويجعله إنسانا ومواطنا أفضل) .

- وتأتى العبارة السابقة مؤكدة لحقيقة مأساوية مفادها أن المسرح فى مصر الآن ، فقد وجوده الفعلى لأن الذين بيدهم أمره ، قد فقدوا مبرر وجودهم ، وعليه فإن فاقد الشىء لا يعطيه ، وتلك فى الواقع مشكلة كبيرة علينا أن نهتم بها باحثين عن مخرج للمشكلة حتى نعيد للمسرح المصرى رونقه ودوره وأصالته ، خاصة وأننا أصبحنا فى عالم متغير وقلق ، والمسرح خير وسيلة للتعبير عن هذا القلق .

- ويأتى كتاب (المساحة الفارغة) للمخرج التجريبى (بيتر بروك) والذى قام بترجمته (فاروق عبد القادر) - ليطرح من خلاله - تساؤلا على جانب كبير من الأهمية وهو : هل المسرح ضرورى فى عالمنا ؟ لم تكن الإجابة على هذا التساؤل سهلة أو بسيطة كما حددها (بيتر بروك) فى فصول هذا الكتاب ، بل كانت الإجابة - كذلك - مفاتيح لأسئلة أخرى عظيمة تستوجب النظر والجدل وصولاً إلى صيغة مسرحية تفتح الطريق أمامنا نحو مسرح يعبر عن الحقيقة . له ، وظيفة محددة فى المجتمع ، وظيفة لا يحققها الكتاب ولا الفيلم ولا الأصدقاء ولا البيت ولا النادى ولا البار ولا الكنيسة ، ولعل أوضح دليل على القوة الكامنة فى المسرح تأتى من مصدر غير متوقع كما يحددها (فاروق عبد القادر) فى مقدمة الكتاب : من أجهزة الرقابة ، أو بكلمات بروك : فى معظم النظم السياسية حتى حين تكون الكلمة حرة والصورة حرة ، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته ، بغريزتها تدرك الحكومات أن الحدث يمكن أن يخلق كهربة خطيرة ، حتى لو رأينا جميعا أن هذا أمر بالغ الندرة غير أن هذا الخوف القديم اعتراف بقدرة كامنة قديمة ، فالمسرح هو الساحة التى تحدث

فيها المواجهه الحية ، وتركيز جماعة كبيرة من الناس حول الشىء نفسه يخلق قوة متفردة » .

● **لماذا المساحة الفارغة ؟!**

- يقول المترجم الناقد أن (بيتر بروك) اعتمد على البديهية البسيطة وهى أن المسرح يجب أن يكون مسرحا ، بمعنى أنه يجب أن يقدم مسرحية ، لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الأفكار ، أو منشورا دعائيا ، وحين أعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديسا زائفا لنص بعينه ؟ هل هو مفارقة تاريخية ؟ هل هو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى الإستيداع مثل نصب تذكارى قديم أو زى عتيق طريف ؟ لماذا نصفق ونستحسن .. لأى شىء ؟! هل لخشبة المسرح مكان حقيقى فى حياتنا ؟ ماذا يمكنها أن تستكشف ؟ ما خصائصها وسماتها العامة ؟!

- والكتاب يعد بمثابة إجابة (بيتر بروك) على كل تلك التساؤلات، وارى أن تعبير (المساحة الفارغة) أكثر دقة وتحديداً من تعبير (الفضاء فى المسرح) ومن الخطأ اعتبار (الفضاء فى المسرح) مردافا (للمساحة الفارغة) فالفضاء فى المسرح يتحدد من مجموعة فضاءات على حد تعبير الناقد (بروك بافيس) ، فلا يمكن النظر إليه بمعزل عن الدراما نفسها ، أو المسرح كخشبة ، أو المناظرة المسرحية التى يحكمها فضاء يجمع الجمهور بالممثلين أثناء العرض ، وهو مايسمى (بالفضاء التمثيلى) وكذلك علاقة الفضاء بالحركة أو الإشارة التى يقوم بها الممثل ، وكما هو واضح فإن عبارة المساحة الفارغة ، تحدد لنا - باختصار شديد - طبيعة المسرح بكل عناصره ، وبكل المكونات : البشرية والآلية والنصية التى تساهم فى ملء تلك المساحة الفارغة ، وبهذا التحديد يمكن لنا التعرف على ما يشغل تلك المساحة الفارغة ، هل هو مسرح ؟! أم شىء آخر ؟ لا يمت إلى المسرح

● **من هو بيتر بروك ؟!**

- يقول (فاروق عبد القادر) يتردد وصف بيتر بروك المولود فى ١٩٢٥ فى المراجع المتاحة عن المسرح الحديث بأنه أهم فنانى المسرح فى العالم الناطق بالإنجليزية . هكذا يصفه (أريك بنتلى) و (مارتن إيسلن) و (كينث تينان) وغيرهم ، درس بروك فى أكسفورد ، وبدأ إخراج شكسبير وهو دون العشرين ، وتميز إخراجه بالقوة المنظرية أو البصرية ، والمهارة الفائقة فى الاهتمام بكل التفاصيل وأصبح بروك واحدا من أشهر مخرجى المسرح الإنجليزى حين أخرج عدداً من الأعمال لجان أنوى وهيوارد ريتشارد سون ، وغيرهما فى نهاية الأربعينيات ، ثم بدأ اتجاها أكثر جدية حين أخرج « دقة بدقة » لشكسبير فى ١٩٥١ثم « الظلام مضىء بما يكفى » لكريستوفر فراى ، والمقبرة لجان أنوى وغيرها . ومنذ أخرج (قطة على سطح صفيح ساخن) لتينسى ويليامز فى باريس ١٩٥٦ ، وهو يقسم وقته وعمله بين باريس ولندن ، بالإضافة لمواسم خاصة يقدمها فى الولايات المتحدة ، وفى سنوات الستينيات بلغ أوج تأثيره وشهرته حين أصبح مسئولا عن (الرويال شكسبير كمبانى) وأخرج لها عروضا هامة أثارت الجدل بين المسرحيين وغير المسرحيين واعتبرت علامات لا يمكن تجاهلها فى المسرح الغربى الحديث .

- والكتاب - على حد تعبير المترجم - ليس كتابا عن التأليف أو الإخراج أو التمثيل . إنه يتناول هذا كله ويتجاوزه نحو التجربة المسرحية فى شمولها وتعدد جوانبها ، وبيتر بروك فنان مسرحى قبل أى شىء آخر ، وهو حين يود أن يقول شيئاً فلابد أن يقوله باللغة التى يعرفها ، والتى تتوتر نحوها كل جهوده ، ونحب أن نقتبس ماجاء على لسان (بيتر بروك) فى كتابه (النقطة المتحولة) والذى ترجمه - أيضا - فاروق عبد القادر » يقول : « حين أنظر ورائى إلى سنوات

طويلة حافلة بكتابة المقالات ، والحديث عن أفكار فى أماكن يفاجأنى وجود شىء واحد ثابت ودائم ، فما أن يصبح لوجهة النظرة فائدة ما ، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزاما كاملا ، وأن يدافع عنها – حرفيا – حتى الموت ، رغم ذلك يبقى – فى ذلك الوقت – صوت بداخله يهمهم له : لا تكن جادا لهذا الحد تمسك بأرائك بقوة ودع الأمور تمضى بيسر .. » وهذا الإلتزام الذى يتحدث عنه (بيتر بروك) نراه متحققا فى كتابه – محل العرض .

● **فصول الكتاب**

— يقول (بيتر بروك) : استطيع أن اتخذ أية مساحة فارغة وادعوها خشبة مسرح عارية . فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر ، فإن هذا كله ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح غير أننا حين نتحدث عن المسرح فليس هذا بالضبط ما نعنيه . إن الستائر الحمر وبقع الضوء والشعر المرسل والضحك والإظلام تختلط معا ويأخذ بعضها بخناق البعض فى صورة مهوشة تعبر عنها كلمة واحدة تستخدم لجميع الأغراض .. ويقسم (بيتر بروك) هذه الكلمة أربعة أقسام هى فصول الكتاب مجتمعة : المسرح المميت / المسرح المقدس / المسرح الخشن/ المسرح المباشر .

● المسرح المميت : (البرجوازى)

— يحدد المؤلف أنه يبدو للوهلة الأولى ، أمرا مفروغا منه بغير مناقشة ، لأنه يعنى المسرح الردىء ، ومادام هذا ما نراه غالبا ، وما دام يرتبط أوثق أرتباط بالمسرح التجارى الذى يلقى كثيرا من الهجوم والزراية ، فلا حاجة لإضاعة الوقت فى مزيد من نقده . لكن ما أن نعرف كيف أن هذا المسرح خداع ومراوغ ؛ ويمكن أن يطالعنا فى أى مكان ، حتى ندرك حجم المشكلة . وبعد ذلك يتحدث المؤلف عن شرط

المسرح المميت وكيف أنه يجد طريقه المميت - أيضا - إلى الأوبرات الكبيرة ، والتراجيديات ، وأعمال موليير وبريخت ، وبطبيعة الحال فليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعا وآمنا ومطمئنا مثل أعمال وليم شكسبير ، فالمسرح المميت يؤدى بيسر إلى أعمال شكسبير . ويصل الكاتب إلى نتيجة وهى أن هناك دائما المشاهد المميت . هذا المشاهد لديه أسبابه الخاصة كى يستمتع بفقدان القوة ، أو حتى التسلية . ثم يشير المؤلف والمخرج (بيتر بروك) إلى أن الفيصل بين الحياة والموت هذا الفيصل المحدد على نحو حاسم بالنسبة للإنسان - إنما هو غائم وملتبس فى مجالات أخرى . ويضرب (بيتر بروك) لذلك مثالا : فى فرنسا ثمة اتجاهان مميتان فى تقديم التراجيديات الكلاسيكية : الأول تقليدى يقوم على إستخدام طبقة صوتية معينة ، وهيئة خاصة ، ومظهر نبيل ، وإلقاء موسيقى ذات نبرات عالية . والثانى : ليس سوى طبقة من الأول ولكنه يقف عند منتصف الطريق فالتعبيرات الفخمة ، والقيم الملوكية تبتعد بسرعة عن الحياة اليومية ، ويجد كل جيل جديد من الممثلين أن الأداء الفخم يتزايد تفاهة وخلوا من المعنى ويؤدى هذا بالممثل الشاب إلى الغضب والبحث المتعجل عما يسميه الصدق أو الحقيقة .. ويمضى الكاتب إلى الحديث عن مشاهداته للبروفات فى الكوميدى فرانسيز لكى يصل إلى نتيجة وهى أن الكلمة لاتبدأ كلمة ، لكنها إنتاج نهائى ، تبدأ كدافع يستثير موقفا أو سلوكا يحتم الحاجة إلى التعبير . هذه العملية تحدث داخل الكاتب المسرحى ، ثم تتكرر داخل الممثل ، وقد لايكون كلاهما واعيا إلا بالكلمات ، لكن هذا لاينفى أن الكلمة عند الكاتب والممثل ليست سوى الجزء الضئيل المرئى من بناء ضخم لاتتاح رؤيته ، ويحاول بعض الكتاب إثبات مقاصدهم ونواياهم فى شكل إرشادات وشروح مسرحية .

ـ لكننا عاجزون عن رفض حقيقة أن أفضل الكتاب هم أقلهم لجوءا إلى شرح أنفسهم .

ويحدد (بيتر بروك) أنه من العبث أن يزعم زاعم بأن الكلمات التى نطلقها على الأعمال الكلاسيكية مثل «موسيقى » و « شعرى » و «أعظم من الحياة » «نبيل » « بطولى » لها أية مدلولات مطلقة ، هى ليست سوى إنعكاسات لاتجاه نقدى يسود حقبة معينة ، ومحاولة تكوين عرض يقدم اليوم يتفق وهذه القواعد ، هى أقرب الطرق نحو المسرح المميت لكنه مسرح مميت ذو احترام يكفل له أن يعتبر الحقيقة الحية .

ـ وفى محاولة للتفريق بين المسرح الحى والمسرح المميت يقول (بيتر بروك » نحن نمضى إلى التدريبات كل يوم كى نضع ما اكتشفناه بالأمس موضع الاختبار مستعدين للاقتناع بأن المسرحية الحقيقية قد افلتت منا مرة أخرى . أما المسرح المميت فيتناول الكلاسيكيات معتقدا أن أحدا ما فى مكان ما قد اكتشف وحدد كيف تقدم المسرحية ثم يأتى المؤلف بأمثلة لذلك .

١ ـ فرقة أوبرا بكين الحقيقية كانت نموذجا للون من الفن المسرحى لا تتغير أشكاله الخارجية من جيل إلى جيل .

٢ ـ مسرح الفن بموسكو ، ثمة عروض ظلت تقدم أربعين عاما أو يزيد .

ولكن هذا يدفع إلى افتقاد حيوية الابتكار الجديد . ويحدد (بيتر بروك) أن المسرح العظيم ليس بيتا من بيوت المودة ، فثمة عناصر دائمة وثمة قضايا أساسية معينة وراء كل نشاط درامى والفخ المميت هو الفصل بين الحقائق الأبدية والتنويعات السطحية وهو يحذر من السخط والنقمة ، بمعنى أننا لو حاولنا تبسيط المشكلة وقلنا إن التراث هو العائق الرئيسى بيننا وبين المسرح الحى فإننا نخطىء فهم

القضية الحقيقية . الإطار الاقتصادى فى حياة الممثل ، وفى وظيفة الناقد . ويتحدث (بيتر بروك) فى كتابه عن مسارح برودواى ، محددا أن برودواى ليست غاية لكنها آلة تنعشق تروسها الكثيرة بإحكام كامل . رغم ذلك كل جزء على حدة قد أصبح وحشا ضاريا ، لقد تم تهشيمه كى يلائم مكانه ووظيفته بنعومة هذا هو المسرح الوحيد فى العالم كله الذى لابد لكل فنان فيه من وكيل لحمايته الشخصية ، وقد يبدو هذا شيئا ميلودراميا ، لكن الحقيقة هى أن كل واحد منهم يعيش فى خطر دائم .

ــ وعن الصحافة يقول (بيتر بروك) أن لها تأثيرا فى تشويه الأعمال المسرحية وإبعاد الجمهور عنها . ويتطرق هامشيا إلى قوانين الرقابة البريطانية ، وكيف أنها لاتسمح للممثل بأن يرتجل أو يخرج على النص وفى هذه الحالة فإن التثبيت والتحديد هو بداية الطريق إلى مسرح مميت وحيوية الممثلين تشحب كلما ضعفت مباشرة العلاقة بينهم وبين جمهورهم ونتعرف كيف كان (بيتر بروك) المخرج يتعامل من خلال التدريبات مع الجمهور والممثل . وكذلك (استديو الممثل) الذى كان يقدم اليقين والإحساس بالجماعة لهؤلاء الفنانين التعساء الذين سرعان ما يطوح بهم خارج العمل .

ــ وبعد أن يتحدث (بيتر بروك) عن كل ما يتعلق بالمسرح المميت يحدد أن كلمة المسرح لها معان عديدة مراوغة ، وفى معظم أنحاء العالم ليس للمسرح مكانة محددة فى المجتمع وليس له هدف واضح . وإنما هو يوجد فقط فى شكل شظايا متناثرة : مسرح يبحث عن المال ، وآخر عن المجد ، وثالث عن الانفعال ، ورابع عن السياسة ، وخامس عن التسلية ، والممثل يروح ويجيء بين هذا كله مشتتا ، مختلطا ، تستثمره شروط خارجة عن قدرته ، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن المكانة المهنية للممثلين فوق سن الثلاثين نادرا ما تكون تعبيرا حقيقياً

عن مواهبهم . فثمة ممثلون بلاد حصر لم تتح لهم أبدا فرصة تطوير مواهبهم الكامنة إلى حد الإثمار وندرة من الممثلين هى التى تستطيع الإستمرار إلى مالا نهاية دون الانتماء إلى فرقة ثابتة ويدعونا إلى ضرورة مواجهة حقيقة أنه حتى الفرقة الثابتة محكوم عليها الموت على المدى الطويل إذا لم يكن لها هدف ، أى ليس لها منهج ، أى ليست لها مدرسة .

● الناقد والمسرح :

ـ عن النقاد يقول (بيتر بروك) عبارة على جانب كبير من الأهمية وهى : أن نظامنا وصحفنا واحتياجات القراء والملاحظات التى تملى بالتليفون ومشاكل الحيز والمساحة وكم الزبالة المعروضة على مسارحنا ، والأثر الذى يدمر الروح نتيجة القيام بالعمل نفسه سنوات طويلة . كل هذا يتآمر كى يحول بين الناقد وممارسة وظيفته الحيوية ، ورغم أن (بيتر بروك) يتحدث بعيدا عن مصر إلا أننا نرى أن فى مقولته ومضمونها ما ينسحب على وضعنا المسرحى فى مصر ؛ وهذا يكشف مدى الصدق الذى يتبناه (بيتر بروك) وهو يتحدث بحب خالص عن المسرح . ونراه عندما يتحدث عن الناقد وطبيعة عمله ، يعتبره مشاركا فى التجربة المسرحية ذاتها ، وليس منفصلا عنها ، فالناقد يكون فى خدمة المسرح حين يطارد مختلف صور العجز وافتقاد الكفاءة . وإذا هو قضى معظم الوقت ساخطا فاغلب الظن أنه محق . ويحدد أن نقص الكفاءة هو الرذيلة . هو شرط المسرح العالمى ومأساته على أى مستوى . فما من كوميديا خفيفة جيدة ، أو عرض موسيقى أو سياسى ، أو مسرحية شعرية كلاسيكية نراها إلا ورأينا فيها خدوشا تنم ـ فى معظم الأحيان ـ عن نقص فى المهارات الأساسية . وسيرى الناقد من صور نقص الكفاءة أقل مما يرى من ثورة الكفاءة فى تردده على المسرح . ويواصل : إن الناقد يشارك فى

اللعبة المميتة إذا لم يتقبل مسئوليته أو إذا قلل من اهمية دوره . إن الإمكانية الوحيدة التى تبقى للناقد هى أن يحكم على الأحداث حسب قربها أو بعدها عن هدف ممكن وهو التقدم نحو مسرح أقل موتا . وعلينا أن نطرح هذا السؤال عندما نبحث عن الناقد المسرحى : هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى جتمعه ، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة جديدة ؟ ناقدا يرى وظيفته على هذا النحو ؟! ويتطرق (بيتر بروك) لب المشكلات التى يواجهها النقاد ؛ ويقرر أن الناقد الذى لم يعد يسـ ـح بالمسرح لاشك ناقد ميت . الناقد الحى هو الناقد الذى صا لنفسه بوضوح ما يمكن أن يكون عليه المسرح ، ولديه الجسارة يضع صياغته تلك موضع التساؤل كلما شارك فى تجربة مسرحية .

● **الكاتب المميت**

– ويعنى به الكاتب الذى يعجز عن أن يقدم مسرحا يرتفع إلى مستوى تحديات العصر . ولهذا السبب يرجع بيتر بروك لجوء البعض إلى إنشاء مسرحية تواجه هذا العجز ، حتى لو كان هذا البعض من الممثلين وليس من الكتاب ! ولهذا نجد أن أفضل كتاب المسرح الإنجليزى جاءوا عن طريق المسرح نفسه . ولو كان المؤلف جلادا لاضحية استطعنا اتهامه بأنه قد خان المسرح . وعن هذه النقطة يتحدث (بروك) عن طبيعة عمل الكاتب متطرقا إلى الحديث عن (شكسبير) ومسرحه . مؤكدا أن للكاتب هدفا إنسانيا واجتماعيا دقيقا هو مبرر بحثه عن موضوعاته ، وهو مبرر بحثه عن وسائله وهو مبرره لعمل المسرح ، وعلى الكاتب أن يزداد تعرفا على الروابط الناقصة فى علاقاته ، حتى يدرك أنه ليس على العمق الكافى بالجوانب الكافية فى الواقع وفى المسرح .

— إن القضية التى تواجه الكاتب : أنه يستطيع أن يخدع نفسه

بسهولة إذا ظن أنه يستطيع ان يستخدم « الشكل التقليدى » . لأنه اليوم لم تعد هناك أى أشكال تقليدية يمكنها أن تستمر فى الحياة ، فحتى الكاتب الذى لا يعنيه المسرح من حيث هو بل يعنيه فقط ما يود أن يقوله ، سيجد عليه أن يبدأ من الجذور ، أن يواجه مشكلة طبيعة التعبير الدرامى نفسه .

ـ ويرفض (بيتر بروك) فكرة أن تكون المسرحية مسموعة أى تتحدث بنفسها .

ـ وكما وجدناه يتحدث عن الكاتب المميت ، نراه يحدد صفة « المخرج المميت » . ذلك الذى يستخدم صياغات قديمة ومناهج قديمة ونكات قديمة ومؤثرات قديمة ، وبدايات محفوظة للمشاهد ونهايات محفوظة لها . وينهى حديثه عن مشكلة المسرح المميت محددا أن مشكلته هى كمشكلة الشخص البليد ثقيل الظل ، نضيق به حين نلقاه وحين نراه ونأسف لأنه فى قاع إمكانياته وليس فى قمتها .

● المسرح المقدس :

ـ يتحدث (بيتر بروك) عن ما يسميه بالمسرح المقدس طلبا للاختصار ، فيحدد أنه مسرح جعل ماهو غير مرئى مرئيا ، وفكرة أن خشبة المسرح مكان يبدو فوقه ما هو غير مرئى أن معظم جوانب الحياة تفر من حواسنا . ويصرح أن الصورة تحولت إلى حقيقة ، تلبية للإحتياج إلى شىء لايمكن الحصول عليه ، ويضرب (بروك) أمثلة لذلك المسرح المقدس . المسرح الذى تتحول فيه الصورة إلى حقيقة . ويؤكد أننا لازلنا نود أن نمسك بالتيارات غير المرئية التى تسيطر على حياتنا ، لكن رؤيتنا الآن قد أصبحت عند الطرف المعتم من ألوان الطيف . الآن أصبح مسرح إثارة الشك ، والاستفزاز والمتاعب ، والفزع أكثر صدقا من المسرح ذى الهدف النبيل .

ـــ وعن الطقوس والاحتفالات يقول : لقد فقدنا كل حس بالطقوس والاحتفالات ، وأنه فى رحلة البحث عنها نجد الكلمات بقيت معنا ، وبقيت الدوافع تثير اعماقنا ، فنحس بأنه يجب أن تكون لنا طقوسنا ، وبأننا يجب أن نعمل « شيئا » كى نجدها ، هذا بالإضافة إلى أننا نجد أنفسنا نرفض فكرة المسرح المقدس ذاتها . ليس خطأ المقدس أنه أصبح سلاحا من أسلحة الطبقة الوسطى لتنشئة الأطفال تنشئة طيبة .

ـــ ويتحدث عن الذروتين الممكنتين للتجربة المسرحية : ذروة الاحتفال التى تتفجر مشاركتنا فيها متخذة شكل الهتاف والتهليل وصيحات الاستحسان وتصفيق الأيدى وغيرها ، وعلى الطرف الآخر من البعد نفسه ذروة الصمت شكل آخر من التعرف والإسهام فى خبرة مشتركة ، لقد نسينا الصمت إلى أبعد الحدود . ويحدد أننا تواقون إلى خبرة تتخطى ماهو رتيب ومضجر .

ـــ ويرى (بيتر بروك) أن قيم البورجوازية قد دمرت كل أشكال الفن المقدس ، وإذا كانت ثمة حاجة للتواصل الحقيقى مع الشىء المقدس غير المرئى عن طريق المسرح فيجب إذن أن نعيد فحص كل الوسائل المتاحة . ويطرح (بيتر بروك) العديد من التساؤلات : هل هناك لغة أخرى عند المؤلف فى دقة لغة الكلمات ؟ هل هناك لغة للأفعال لغة للأصوات كجزء من ـ الحركة ، الحكمة ككذبة ، الكلمة كمحاكاة ساخرة ، الكلمة كابتذال تافه ، الكلمة كتناقض ، الكلمة الصدمة أو الكلمة الصرخة ؟

ـ هل إذا نحن تحدثنا عما هو أكثر من الكلمات ، وإذا كان الشعر يعنى ما يحشد أكثر ويتغلغل أعمق .. فهل تكمن هذه اللغة هنا ؟ وينطلق للإجابة على هذه التساؤلات متحدثا عن تجربته مع (مسرح

القسوة) . وأرتو ومسرح (العبث) وكيف أنه قد وصل إلى طريق مسدود ، فى الرواية التى تعتمد على النسيج وحده .

● مسرح الواقعة

ـ وعن (مسرح الواقعة) ويعنى به ذلك المسرح الذى حطم بضربة واحدة كثيرا من الأشكال والصيغ المميتة ، مثل ندرة أبنية المسارح وزخرف الستائر التى لابهجة فيها ، والآدلاء الذين يرشدون المتفرجين إلى مقاعدهم . يقول (بيتر بروك) : وراء الواقعة تلك الصيحة الثابتة «أن استيقظوا .. » ويحدد أن : نظرية الواقعة تقوم على أن المتفرج يمكن دفعه فى النهاية نحو منظور جديد بحيث يستيقظ وينتبه للحياة من حوله ، وقد يبدو هذا شيئا معقولا ، ففى الواقعة تمتزج تأثيرات الطقوس البوذية التى ترى أن الحقيقة كامنة فى القلب . وأن سبيل الوصول إليها هو السيطرة على الذات « الزن » ، والفنون الشعبية «البوب » بحيث تقدم توليفة تتسق اتساقا منطقيا كاملا مع أمريكا القرن العشرين .

● ويحدد ارتباط الواقعة بالمسرح المقدس ، على اعتبار أن المسرح المقدس لا يصور ما هو غير مرئى فقط ، لكنه أيضا يقدم الشروط التى تجعل إدراكه ممكنا ، ويمكن أن ترتبط الواقعة بكل هذا ، لكن الضعف الحالى فى هذا اللون من المسرح أنه يرفض أن يفحص بعمق مشكلة الإدارك .

ـ وفى نهاية حديثه عن (المسرح المقدس) يتعرض (بروك) لمسارح (كننجهام وجروتوفسكى وبيكيت) باعتبارها مسارح تمثل المسرح المقدس ، محددا أنها تشترك فى عدة أمور : الوسائل الصغيرة والعمل الكثيف المجهد والنظام والعنيف والدقة المطلقة ، ويقول : إنها مسارح للنخبة ، ويقرر أنهم قد واجهوا السؤال الأساسى : لماذا المسرح على الإطلاق ؟ » . وإلى جانب تجارب كننجهام وجروتوفسكى

وبيكيت يتحدث (بروك عن تجربة المسرح الحى) باعتبارها جماعة تبحث عن (المسرح المقدس) لكن مشكلة هذه الجماعة ـ على حد تعبيره ـ أنها تبحث عن القداسة دون تراث ودون مصدر ، وهى من ثم مضطرة للتوجه إلى عديد من أشكال التراث والمصادر : واليوجا ، الزن ، التحليل النفسى ، الكتب ، التجديف ، الكشف ، الإلهام انتقائية ثرية لكنها خطرة .

● المسرح الخشن

ويواصل (بيتر بروك) إجابته على السؤال المطروح : هل المسرح ضرورى فى عالمنا ؟! بالتعرض لما أسماه بالمسرح الخشن ، ذلك المسرح الشعبى ـ على حد تعبيره ـ عادة ماينقذ الموقف لقد اتخذ اشكالا مختلفة خلال العصور يجمع بينها جميعا عامل واحد فقط هو : الخشونة النكهة الحادة والعرق والضجة والرائحة . ويتحدث عن صلة هذا المسرح بالناس قائلا : المسرح الخشن وثيق الصلة بالناس ، وقد يكون مسرح عرائس ، وقد يكون عرضا ظليا كما يحدث حتى اليوم فى بعض قرى اليونان ، وهو يتميز دائما بغياب مايسمى بالأسلوب بحاجة إلى الفراغ واليسر ، أما أن تعمل فى شروط خشنة تماما فإن الأمر يبدو كثورة ، فكل شىء يقع فى متناول اليد لابد من تحويله إلى سلاح وأداة . المسرح الخشن لايلتقط وينتقى .

ـ ويتطرق للحديث عن المسرح الشعبى محددا أن المسرح الشعبى هو بطبيعته ضد السلطة وضد الأبهة : وضد الإدعاء ، إنه مسرح الضجة ، ولذا هو مسرح الضجيج والتصفيق ، ويواصل : إن كل محاولات إعادة بعث الحياة فى المسرح كانت راجعة إلى المصادر الشعبية ، كانت أهداف (ميرهولد) أسمى الأهداف ، كان يريد أن يقدم كلية الحياة على الخشبة ، وكانت جذور بريشت مغروسة فى فن الكبارية ، وجوان ليتلوود كانت تتوق إلى تقديم عروض هزلية ، كوكتو

وآرتو وفاختا تجوف ـ هؤلاء الذين يصعب أن يتفقوا على شيء . ويتحدث عن بعض العروض التى تندرج تحت مسمى (المسرح الخشن) متساءلا : ما مضمون هذا المسرح ؟! أول كل شيء أنه لا يخجل من إثارة المرح والضحك ، إنه مسرح البهجة ، وأى مسرح يستطيع أن يحقق البهجة فقد استحق جدارته بالوجود . ويتحدث (بيتر بروك) عن البعد المزدوج للمسرح الخشن :

إن كان المقدس هو التوق إلى غير المرئى خلال تجسيداته المرئية ، فإن الخشن هو أيضا اقتحام دينامى نحو مثال معين . كلا المسرحَين يقوم على توق حقيقى وعميق عند جمهوره ، وكلا المسرحَين يمتح من مصادر لانهائية للطاقة ، مصادر مختلفة ومتنوعة ، لكن كليهما أيضاً ينتهى إلى مناطق لا يمكن قبول أشياء معينة فيها ؛ ويبين أنه قد يصبح المسرحان المقدس والخشن على عداء : إن المسرح المقدس يتعامل مع غير المرئى ، وغير المرئى هذا يحتوى كل الدوافع الخبيئة فى الإنسان ، فى حين يتعامل المسرح الخشن مع أفعال الإنسان ، ولأنه مشدود إلى الأرض ومباشر ، ولأنه يسمح بوجود الشر والضحك ، ويبدو الخشن المشحون أفضل من المقدس الفارغ ، ويتحدث (بروك) عن (بريشت) ، ونراه يسهب أثناء حديثه عن (بريشت) : مسرحه ونظريته فى التغريب ، ونراه لم يقدم جديدا يضاف إلى رصيد ما نعرفه عن بريشت ومسرحه ، بل اهتم بإبداء وجهة النظر التى تخدم ما أقدم عليه فى بداية حديثه عن (المسرح الخشن) ، مبديا بعض الملاحظات التى يأخذها على بريشت ؛ خاصة فيما يتعلق بكتاباته النظرية (الصفحات من ١١٣ إلى ١٣٠) .

ـ ويتحدث عن المسرح فى لندن ونيويورك من زاوية الاهتمام بالفرد والمجتمع ويصل إلى رأى مؤداه أن هناك تحديا يواجه كل مسارح

العالم التى لم تبدأ بعد فى مواجهة حركات عصرنا : أن يتشبعوا ببريشت ، أن يدرسوا « البرلينر ـ انساميل ، وأن يتبينوا تلك الملامح من المجتمع التى لم تجد مكانا فى عروضهم الحافلة . ويقول تأكيدا على عظمة شكسبير ، أنه من الواضح أننا لانستطيع أن نستدعى لنا شكسبيرا ثانيا ، لكننا كلما رأينا بوضوح مصادر القوة فى مسرحه كلما اقتربنا خطوة على الطريق ـ ويتحدث (بروك) عن طبيعة المسرح الاليزابيثى ؛ محددا أن من الممكن لشكسبير أن يذكرنا بالعالم الخشن المألوف ، حيث الكدح اليومى ليس إلا ما هو عليه . على هذا النحو نجح شكسبير فى أن يكتب مسرحيات تنتقل عبر مراحل عديدة من الوعى . ويهتم فى الصفحات التالية بالتعرض لبعض أعمال (شكسبير) مبديا وجهات نظر فيما تطرحه من قضايا ، وينهى حديثه عن (شكسبير) بقوله : أنه تواجهنا حقيقة محنقة وهى أن شكسبير لا يزال لنا نموذجا ومثالا ، وبهذا الصدد فإن عملنا فى إخراج شكسبير كان دائما باتجاه أن نجعل مسرحياته « حديثة » .

● **المسرح المباشر**

ـــ فى هذا الفصل الرابع والأخير ـ يتعرض (بيتر بروك) للمسرح المباشر ، والذى يعد استخلاصا للنتائج بعد أن وضع تصوراته فى فصول الكتاب الثلاثة ، هذه التصورات تحدد شكل المسرح الذى يريده (بيتر بروك) ويوصى به ، ولذلك نراه يتحدث عن الأحداث والنتائج من داخل عمله هو ـ كمخرج ـ فيتعرض للعرض المسرحى محددا أن أطراف العلاقة فيه هى : الفعل ـ الموضوع ـ الجمهور وفى البروفات تكون الأطراف هى : الممثل ـ الموضوع ـ المخرج ، والعلاقة السابقة على هاتين ، أطرافها : المخرج ـ الموضوع ـ المصمم .

ـــ ويمكن أن نلخص فى السطور التالية طريقة (بيتر بروك) فى التعامل مع النص ومع الممثلين استنادا على ما جاء فى كتاب (سعد

أردش) (المخرج فى المسرح المعاصر) وذلك لأن تجربة (بيتر بروك) فى الإخراج وكما ذكرها فى الفصل الرابع من كتابه لايصلح تلخيصها لأن التلخيص إفساد للتجربة ، إن (بيتر بروك) يبتدع الكلمة الصرخة ، التى أسماها المرئية ، واعتبرها جزءا من الحركة .

— ولقد اعتمد (بيتر بروك) على التمرين الجماعى ، ومن الأبحاث المعنية التى يلجأ إليها بروك فى هذا السبيل أن يطلب إلى الممثل أن يتدرب على المشهد من منطلقات متعددة :

— كريبورتاج - كتقرير لرجل بوليس أمام قاضى التحقيق .

— كقطعة محفوظات - من وجهة نظر سياسية .

— من وجهة نظر سيكولوجية - كوصف شاعرى .

— « يمكن الرجوع إلى كتاب « المخرج فى المسرح المعاصر - سعد أردش - عالم المعرفة - العدد رقم ١٩ - ١٩٧٩ م الصفحات من ٢٨٨ إلى ٢٩٣ .

— وفى النهاية نورد نظريته فى الإخراج : « إن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة : النص والجمهور والفرقة . وبين هذه العناصر الثلاثة فإن الأول هو الدائم والأساسى ، إن واجبه الأساسى هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف ، وأن يجسدها بكل الوسائل المتاحة له . وحيث إن المسرح يتطور ، وحيث إن جغرافيته وميكانيكيته واقتناعاته تتغير فإن أسلوب الإخراج يجب أن يتطور أيضا » . (سعد أرديش ص ٢٩٣ .) .

وأخيرا للناقد / فاروق عبدالقادر أصدق التحية على هذا الجهد المبذول فى ترجمته للكتاب ، تلك الترجمة التى أتاحت لنا فرصة التعرف على (بيتر بروك) ، نظرته للمسرح واجتهاداته على طريق التجريب المسرحى المستند على أسس علمية وموضوعية .

★ المساحة الفارغة (هل المسرح ضرورى فى عالمنا) - بيتر بروك / فاروق عبدالقادر - كتاب الهلال - العدد ٤٣٢ - ديسمبر ١٩٨٦ م - ٢١٨ صفحة

« فن الممكن وسياسة المستحيل »
مقدمة فى نظرية المسرح السياسى

● من الأمور المتفق عليها أن المسرح السياسى قد وجد منذ العصر الأغريقى ، وخير مثال على هذا مسرحية أسخيلوس « الفرس » ، لكنه ظل يتضاءل حتى كاد يتلاشى فى الأدب الغربى ابتداء من العصور الوسطى حيث إنه اتخذ وجهة دينية حتى قامت الثورة الفرنسية ، بعدها إتجه المسرح وجهة اجتماعية وأخلاقية ، وجاء القرن [illegible]شرين ليترك آثارا واضحة على المسرح من حيث تميزه بالمضمون السياسى ومعالجته لموضوعات تتناول أحداثا خاصة بحقبة معينة ، أو موضوع يتناول أحداثا مضت ، بمعنى آخر نراه يلجأ إلى الإبعاد الزمانى والمكانى .

ـ ومن أهداف المسرح السياسى الدعوة إلى التحرر الاجتماعى ، والتحرر المعنوى ، وهو على حد تعبير (بيسكاتور) صاحب أشهر كتاب فى هذا الموضوع (المسرح السياسى) ١٩٣٠م « أن نأخذ الواقع كمنطلق ، ونبرز مافى المجتمع من متناقضات ، نجعل منها أداة للإتهام والثورة » .

ـ وهناك ظروف موضوعية أدت إلى وجود (المسرح السياسى) منها : غياب حرية التعبير ، بالإضافة إلى غياب القانون الذى يقوم بحماية هذه الحرية .

ـ فعلى سبيل المثال نجد أن (المسرح السياسى) قد أزدهر فى ألمانيا فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وفى أمريكا إبان الأزمة الاقتصادية (١٩٢٩)م ، وقد عمل ظهور هذا المسرح على إنحسار مد المسرح

التعبيرى ، الذى يتبنى أساليب فنية ، بينما تبنى (المسرح السياسى) رسالة سياسية .

- ويلاحظ أن المسرح السياسى - فى أمريكا - بدأ يتجه - بدخول العناصر المثقفة فيه - إلى « تصوير دراما الفرد أكثر من التأكيد على العلاقات البشرية فى المجتمع الطبقى ، كما نراها فى المسرح الملحمى .

- ان المسرح السياسى - على حد تعبير أحد النقاد - هو مسرح أزمات فهو لا يزدهر إلا فى ظل الأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ولهذا السبب فقد ترك المسرح السياسى أثرا عميقا فى المسرح العربى فى ظل الصراع العربى الصهيونى ، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧م . فنجد (ألفريد فرج) يكتب « النار والزيتون » وسعد الله ونوس يكتب « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » . ويظهر فى لبنان مسرح الحكواتى الذى يعتمد على النقاش بين الأعضاء .

● ويأتى كتاب « مقدمة فى نظرية المسرح السياسى » للناقد المسرحى الدكتور « أحمد العشرى » ليضيىء هذا الجانب الهام من المسرح ، وأعنى به (المسرح السياسى) ، وأهمية هذا الكتاب تأتى من إنه يحاول تتبع مسار المسرح السياسى ، تاريخيا ، من حيث تعريفه ونشأته ومفهومه ووظيفته وفلسفته بالإضافة إلى أشكاله الفنية .

والكتاب يتكون من ستة فصول ، تقع فى (١٦٦ صفحة) ، يتناول فى الفصل الأول منها : فكرة المسرح السياسى ، وفى الفصول الأخرى يتعرض لأشكاله الفنية : (المسرح التحريضى أو الاثارة والدعاية/ ايرفين بيسكاتور والمسرح السياسى برتولدبر يخت / المسرح التسجيلى/ مسرح الاسقاط السياسى) .

- وسوف أبدأ من حيث انتهى الناقد (د. أحمد العشرى) فى خاتمة كتابه إذ يقول : « إن حاجة العالم العربى إلى استخدام المسرح السياسى كسلاح أو أداة للتغيير ، ومنع اغتراب الشخصية العربية

هذه الحاجة مازالت قائمة وذلك إعتباراً لنسبة الأمية الكبيرة وانتشارها فى الوطن العربى . والمسرح السياسى كأداة تعليمية يخاطب المواطن الأمى بلغة مباشرة يفهمها مبتعدا عن تخدير الدراما التقليدية البرجوازية التى تلجأ إلى الميتافيزيقيات والرموز ، والتى تطرح فى معظم عروضها حلولا تصالحية من الواقع ، فتمنع المتلقى من اتخاذ موقف تجاه المطروح ، ومن التفكير للتغيير ومنع الاغتراب »ص ١٥٦ . ونقول أن هذا الرأى رغم صحته ومصداقيته إلا أنه افتراض محفوف بالمخاطر ، ورهين شروط موضوعية ـ أخرى ـ لابد من تحقيقها حتى يقوم المسرح السياسى فى الوطن العربى بدوره ، إذ إننا نرى المسرح العربى ، حتى فى ظل الدراما التقليدية مازال يبحث لنفسه عن هوية ، أسماها البعض « الهوية العربية » وفى ظل هذا الهم تأرجح المسرح ما بين الرغبة فى تحقيق هذا الطموح وبين الاخفاق فى تحقيقه فتاه فى دائرة الشكلية وأصبح المضمون فى الخلفية . فما بالنا والمسرح السياسى الذى يجنح إلى التعليمية فى المقام الأول ، مما يعمل على عدم الاتصال به اتصالا يحقق تلك الرغبة فى التغيير التى يشير إليها د. أحمد العشرى . فالكاتب المسرحى عليه أن يوازن بين المواقف الدرامية المناسبة واللحظة الدرامية لما يريد أن يقول ، ولكن أين هذا فى مسرحنا السياسى ؟!

ـ نعود مرة أخرى إلى كتاب « مقدمة فى نظرية المسرح السياسى » للناقد الدكتور أحمد العشرى ، فنراه يقول فى مقدمة الكتاب « أن المسرح السياسى جاء متأخرا . إذ إن عمر المسرح السياسى بجميع ألوانه لا يتعدى العشرين عاما فى هذه البقعة من العالم . بالمقارنة مع مسرح سياسى عرفه العالم منذ فترة » ، ونرى أن هذا التحديد الزمنى يحتاج إلى مراجعة ، فهناك مسرحيات سياسية تمت مصادرتها منذ (١٩٠٠) م ، وهى مسرحيات عرابى ـ مسرحية

دنشواى ـ مسرحية فى سبيل الاستقلال ـ مسرحية شهداء الوطنية ، ولقد كانت (الرقابة) على أشدها فى تلك الفترة ، ولقد كان مجرد ذكر إسم « مصطفى كامل » ـ على حد تعبير د. رمسيس عوض ـ على خشبة المسرح المصرى كان « حينذاك مصدراً لقلق السلطة وبث الخوف فى قلوب المسئولين فى نظارة الداخلية على نحو أطاش بصوابهم وأفقدهم قدرتهم على التصرف الهادىء السليم » . إذن فالأمر لا يخلو من أرهاصات تسير على طريق « المسرح السياسى » هذه الإرهاصات مهدت ـ بالضرورة ـ الطريق أمام المسرح السياسى الذى ظهر بشكله الناضج فى تلك الفترة التى حددها الدكتور أحمد العشرى ، إن وجه إعتراضنا يقوم على ضرورة التعرف والتعرض لإرهاصات السياسة فى المسرح المصرى قبل القرن العشرين للوقوف على ملامح التطور ، وقياس درجة النضج الإبداعى .

● وسنحاول الوقوف على أهم النقاط التى حددها الناقد الدكتور (أحمد العشرى) فى كتابه حتى تعم الفائدة .

ـ ففى الفصل الأول يضم الباحث تعريفا للمسرح السياسى ، الهدف منه هو توسيع مفهوم المسرح السياسى ، حتى يخرج التعريف من حيز « القولبة » الإعلانية ويستعرض الناقد بعض الآراء التى تعرضت للمسرح السياسى بالتعريف .

فالدكتورة سامية أحمد أسعد تعرفه بقولها « إنه مسرح ذو مضمون سياسى يستهدف تعليم جمهور شعبى عريض له صبغة سياسية معينة » ويقول الباحث عن هذا التعريف أنه يركز على مضمون المسرح السياسى فقط ، ولا يتطرق إلى الوسائل التى من شأنها أن تعمل على توصيل هذا الموضون السياسى ، ويقصد بذلك تكنيك المسرحية السياسية ، ونحن نتفق معه على هذا الإعتراض .

— ويقول المخرج المسرحى « **سعد أردش** » « المسرح السياسى ، مسرح البروباجنده السياسية ، مسرح التعليم ، والاستفزاز السياسى كما خططه بسكاتور لابد بالضرورة أن يكون مسرحا للطبقة العمالية » ، ويعترض د . أحمد العشرى على هذا الرأى على اعتبار أن قصر دور المسرح السياسى ، على طبقة العمال فقط يوحى بأن القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام ومفهوم الحرية لا تعنى فقط إلا طبقة العمال .

ويستعرض الناقد رأى الدكتور « **سمير سرحان** » الذى يرى أن المسرح السياسى يميل إلى المباشرة والخطابية ، نافياً عنه بذلك صفة الفن ومشاركة الجمهور ، ويرى الباحث أن المسرح السياسى لا يوضح « رؤيا » اجتماعية وسياسية فقط ، فدوره يتمثل أولا فى مناقشة الواقع الفعلى سواء أكان واقعا سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا لأن هذا الواقع الفعلى هو ما يهم الجمهور ص ١٢ .

ويرى « ماسيمو كاسترى » أن المسرح السياسى ، يتمثل دوره فى خدمة أيديولوجية بعينها ، كأن يكون فى متناول يد النشاط السياسى لليسار مثلا .

● بعد هذا يتعرض د . **أحمد العشرى** للنشأة التاريخية للمسرح السياسى فيحدد أن ازدهار المسرح الإغريقى ارتبط ارتباطا مصيريا بقضية الديمقراطية الأثينية ، فالمسرح قد نشأ سياسيا منذ العصر الإغريقى ويدلل على ذلك ، بكتابات : أرستوفانس وأسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ويعتبر أن مسرحيات شكسبير التاريخية مثل : يوليوس قيصر/ ريتشارد الثالث/ وكوريولانس/ مسرحيات سياسية .

وفى تطور النشأة يحدد أنه عندما نشبت الحرب العالمية الأولى بدأت ظاهرتان متوازيتان : المسرح التعبيرى ، والمسرح السياسى ،

والحديث عن المسرح السياسى لا يمكن أن يغفل بعض الأفكار الخاصة بالمسرح الشعبى ، سواء كمفهوم أو كفرضية تاريخية ، والمثال على ذلك تلك العلاقة العاصفة بين بيسكاتور والمسرح الشعبى .. ولقد نشأ المسرح السياسى فور إنتهاء الحرب الأولى ، كرفض للمسرح الشعبى ، ويحدد الباحث أن البحث عن مسرح سياسى ارتبط بالبحث عن مسرح جديد عند ميرهولد وماياكوفسكى وبرخت وبيتر فايس ؛ بعد هذا يتعرض للتيارين التعبيرى والسياسى فى المسرح .

ويحدد **مضمون المسرح السياسى** بأنه يتميز عن المسرح التعبيرى بمضمون سياسى واضح ومحدد « موضوع يعالج أحداثا خاصة بحقبة تاريخية معينة أو موضوع لا يرتبط بزمان أو مكان » . ص ١٨ ولقد أصبح عند رجال المسرح ودارسيه أن بسكاتور هو « أول من إعتنق فكرة المسرح السياسى ، ونضيف أن بسكاتور حاول ايجاد نظرية تجمع بين الفن والسياسة ، فاكتشف أن الفن كان « وسيلة لغاية : كان وسيلة سياسية ووسيلة دعائية ووسيلة تربوية ، ووجد أن الوضع الثقافى للمجتمع البورجوازى قد تأثر بشكل كبير بقوى كانت موجودة ، هذه القوى أتت من إتجاهين : الآدب والبرولتياريا ومع التقائهما ظهر مفهوم جديد وهو : المذهب الطبيعى ، ونشأ شكل جديد للمسرح هو مسرح الشعب » .

ويتعرض الباحث لوظيفة المسرح السياسى ، مستعرضا رأى د . سمير سرحان فى هذا الشأن ؛ إذ يحدد أن وظيفة المسرح السياسى ، وظيفة فنية إلى أبعد الحدود ، إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد ، مضمون كبير ، وفن مسرحى كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته » .

ويجمل د . أحمد العشرى الآراء التى تعرضت للوظيفة محدداً أن

هناك ثمة رأيين حول علاقة فن المسرح بالسياسة ، فهناك الرأى القائل بأن الفن يجب أن تكون له رسالة سياسية واضحة ، وأن يصبح سلاحا فى يد الطبقة العاملة يعينها على تحقيق أهدافها الاشتراكية ولكن يجب أن ندرك أن ثمة تناقض فى هذا الرأى ، ذلك لأن « الشىء السياسى الصريح قد لا يروق لجمهور واسع لأننا بإغفالنا لجانب المتعة والترويح فى الفن فإنه سوف يعنى شيئا فقط بالنسبة للقلة المثقفة سياسيا » . ص ٢٣ .

ويضيف قائلا : أن المسرح السياسى ليس دعوة خاصة إلى أدب جديد ، بل فى الأغلب وفى الدرجة الأولى « دعوة إلى نوعية خاصة من العرض المسرحى » .

ـــ أما الرأى الثانى فمؤداه : أنه ليس بالضرورة فى كل الأحيان أن يكون المسرح السياسى ضد النظام السياسى ، أو ضد السلطة فقد يتفق معها إذا كانت ممارستها فى صالح الأفراد والجماعات وفى صالح مستقبل الأمة . ويعترض د . أحمد العشرى على الرأى السابق بقوله إنه « من الممكن أن يكون الكاتب لسان السلطة ومع المجموع ، فى حالة إذا ما وقفت السلطة مع المجموع ضد خطر خارجى يتهدد أمن الأمة ، من هنا ، يكون الكاتب لسان السلطة وفى نفس الوقت لسان الجموع ، ثم يفرق الباحث بين الكاتب ورجل السياسة .

● وفى الفصل الثانى يستعرض الباحث « **المسرح التحريضى** » وطبيعته ، من كونه « هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا من تلك الحالة ، وهذه « الدراما التحريضية موجهة إلى مجموع المتفرجين ككل ، لا إلى افراد ، ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره . ويتعرض د . أحمد العشرى لرأى « هنرى ليسنك » حول مسألة : القيمة الاجتماعية للحكم على مادة المسرحية التحريضية فيحدد أن لها

مستويين أحدهما يتسم بطابع دعائى ، والثانى تتمثل قيمته فى أدائه لمهمة تطوير ملكة الفهم الاجتماعى المباشر وفى درجة نجاح العرض الدرامى فى دفع المتفرجين إلى اتخاذ موقف فعال وحاسم بناء على هذا الفهم » . ولابد لكاتب المسرح السياسى الدعائى من التأنى والبحث فى جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من الدعاية أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغيير وألا يكون الأساسى « هو إثارة الشغب » ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك مسرحية **فى انتظار اليسار** والتى كتبها كليفورد أوديتس فى الثلاثينيات مدافعا عن حق سائق التاكسى . فى الإضراب ، فلقد خرج الجمهور من المسرح بعد عرض المسرحية فى مظاهرة تطالب بحق الإضراب . وثمة نوع من الكتاب يعمد ـ فى بعض الأحيان ـ إلى استغلال الأحداث الهامة المؤثرة استغلالا مباشرا بقصد التأثير على الجمهور تأثيرا قويا . والأدب الدعائى ليس جرما بشرط أن يتفهم الكاتب قضيته وأن يكون صادقا فى خدمة قضية شعبه ووطنه . والممثل فى المسرح السياسى التحريضى ينبغى دوما أن يكون واعيا بنفسه كممثل .

بعد هذا يستعرض د . **أحمد العشرى** صور المسرح التحريضى أو الدعاية والإثارة فى كل من : روسيا ، ألمانيا ، أمريكا ، مسرح الشارع ، المسرح الحى ، الجماعات المسرحية .

● وعن (إيرفين بيسكاتور) الذى ولد فى عام ١٨٩٣ م فى أولم بألمانيا يقول د . أحمد العشرى فى (الفصل الثالث) ، من الكتاب ، أن (بيسكاتور) قد اهتم كثيرا بالمذهب التعبيرى ، ولاشك أن الفضل فى ايجاد مسرح سياسى ، يرجع إلى الفترة السابقة التى أدارها التعبيريون بمسرحياتهم التى مهدت للمسرح السياسى ، ولقد كان (بيسكاتور) مخرجا ماركسيا ثوريا توسع فى استخدامه للعروض السينمائية والفانوس السحرى والعناوين الفرعية فى إخراجه

للمسرحيات التاريخية ، وتعتبر الفترة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الأولى ، ومجيء هتلر إلى الحكم ، من أخصب فترات حياته ، بالإضافة إلى أن بيسكاتور يعتبر أيضا أعظم من أخرج أعمال بريخت ، وفى مرحلة متأخرة ، أصبح بيسكاتور ، أحد رواد الدراما الثورية والقائد لمسرح الشعب لقد رفض بيسكاتور مسرح الهروب ، والارتداد إلى الذات ، فالمسرح لديه وسيلة تعليمية ، وهو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ، والمسرح فى رأى بيسكاتور يتخذ صفة التنبيه لطرح كنه العلاقات السياسية والاجتماعية ، للعمل على تغييرها فى صالح الجموع ، لقد قامت سياسة المسرح البيسكاتورى على شعار هام ، هو التحريض من أجل الاستيقاظ .

ويواصل د . أحمد العشرى حديثه عن (بيسكاتور) محدداً : أن المسرح البروليتارى وضع همه الأول فى تجسيد مأساة البرولتياريا ومصيرهم فحدث التلاحم والترابط السياسى بين الفرد والمجتمع من أجل الوصول إلى السلطة الاشتراكية فى ألمانيا بعد الحرب الأولى .

ماذا عن مضمون العرض المسرحى ؟

ـــ إن « بيسكاتور » يعتقد أن المسرح السياسى يجب ألا يكتفى بعرض الأحداث الفردية ، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية ، وإلى إدراك جميع الوقائع التاريخية المتصلة بها .

ـ ولموضوع الحرب ، مكانة أساسية فى المسرح البيسكاتورى ، وتوجد على حد تعبير سعد أردش ـ علاقة عضوية بين رفضه الداخلى لفكرة الحرب وبين إهتمامه بالسياسة وربطها بالفن عامة ، وبالمسرح خاصة » .

ـــ ويستعرض الناقد د . أحمد العشرى بعض المسرحيات التى أخرجها « بيسكاتور » نشير إليها فقط : **مسرحية الوصلة ـ يوم**

الروسيا ـ مسرحية « رومان رولان » **سيأتى الوقت ـ البروجوزايون الصغار ـ لمكسيم جوركى ـ سلطان الظلام** لليوتولستوى ـ العرض الأحمر الصاخب ـ الأعداء .

وقد أجاد بيسكاتور ببراعة فى عرض الحقائق السياسية ، والدعاية لأيديولوجية البروليتاريا ، فغلبت السياسة على الفن ، لأن عروضه المسرحية التى من هذا النوع ، موجهة بالكامل إلى الدعاية السياسية والاجتماعية ، وتحليل المبادىء الفكرية والفلسفية ، التى تحكم هذه الأيديولوجية .

التكنيك عند بيسكاتور :

لقد كان عند بيسكاتور ولعا لا حدود له بالتكنيك والآلات الجديدة وهم يهتم ـ كذلك ـ بالمنظر المسرحى إهتماما كبيرا ، لدرجة أنه يمكن القول أن جميع الوسائل الموجودة على خشبة المسرح كانت كلها فى خدمة المنظر المسرحى الذى يفرض قانونه الخاص على خشبة المسرح ، ولقد كان للاكتشافات العلمية الجديدة ، التى أدخلت على خشبة المسرح أثرها البالغ فى المسرح السياسى البيسكاتورى ، كما كان للتطور فى علوم الإضاءة الكهربائية المسرحية ، المناظر الدوارة ، والمصاعد الكهربائية ، وخشبة المسرح المنزلقة أو المتحركة ، أثرهم فى محاولة استغلالهم لخدمة العرض والمنظر المسرحى ، ويرى (سعد أردش) ، أن السينما قد لعبت وظائف عديدة فى العرض السياسى البيسكاتورى .

ويرى د . أحمد العشرى ، أنه على الرغم من كل هذا ، فإن مسرح بيسكاتور قد فقد عنصرا هاما جدا فى بنائه لجمهوره سياسيا ، ألا وهو الطابع الجدلى ، لأن الحقيقة التى يعتنقها المسرح السياسى البيسكاتورى كان قد تم تركيبها مسبقا على المسرح .

ويعتبر الممثل البيسكاتورى ، جزءا من وحدة فنية كاملة من ديكور وإضاءة وموسيقى وكلمة مكتوبة ، لكن مازالت للممثل فى المسرح السياسى وجهة نظره وثقافته السياسية ، التى يجب أن يكون مقتنعا بها ليتمكن من توصيل الأفكار السياسية .

— ولقد وضع (**بيسكاتور**) للاستوديو الخاص الذى أنشأه عام ١٩٣٩ م فى أمريكا أهدافا ، يجملها الباحث د . أحمد العشرى فيما يلى :

١ - إعداد كل العاملين فى المسرح علميا وفنيا .
٢ - إعداد الممثل تربويا وثقافيا وسياسيا وفنيا .
٣ - مولد التجارب الخاصة بالأداء التمثيلى .
٤ - مولد التجارب الخاصة بالسياسة ، والتكهن بها .
٥ - مولد التجارب الخاصة بالأدب المسرحى .
٦ - مولد التجارب الخاصة بالدعاية السياسية .

أما عن (**برتولد بريخت**) فيقول د . أحمد العشرى فى (**الفصل الرابع**) من الكتاب : أنه كفنان وكاتب اشتراكى ، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة . ووفقاً لوجهة النظر الماركسية فإنه قد « وحد بين الفاشية والرأسمالية ، ورأى فى الطغيان النازى مجرد محاولة أخرى من البورجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة ، ولقد كان المسرح السياسى عند كل من أوروين بيسكاتور وبرتولد بريخت ، إستجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الأولى ، وبوجه خاص للأحداث التى مهدت للحرب الثانية ، ويحدد الباحث أن بريخت فى الشكل الجديد يدخل مرحلة البحث عن بناء تعليمى يستند إلى فلسفة أخلاقية جديدة ، مستوحاة من الفكر السياسى الماركسى وفى هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية للمسرح التعليمى « ليقدم أصول » الفكر الجديد فى بناء

مسرحى ، حيث تأخذ الصياغة شكل المناقشات تربطها بعض الأغانى الشعبية ، ومسرحيات بريخت التعليمية ، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مسئولا عن تاريخ حياته ، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ ، ولابد أن يعيد حساباته فى كل شىء وفى واقعه ومجتمعه ، وبذلك يتمكن من السيطرة على قدره ، ويحدد الباحث تعريف مصطلح ملحمى وأصله التاريخى ومفهومه ، من خلال استعراضه لآراء كل من : د . أحمد عتمان - برخت نفسه . ويتحدث عن خصائص المسرح الملحمى ، ثم يعقد مقارنة توضح الفروق بين الحدث الملحمى ، والحدث فى المسرح الأرسطى مستعينا بالجدول الشهير والذى كرر كثيرا . انظر صفحة ١١٠/١١١ .

ويرتبط عادة مفهوم التغريب بمسرح الشاعر الألمانى (برتولد بريخت) ومفهوم التغريب عند بريخت هو « جعل المألوف غريبا »

وعن المسرح التسجيلى يأتى « الفصل الخامس » من الكتاب ، يحدد فى بدايته **الناقد د . أحمد العشرى** أن المسرح التسجيلى كحركة ، بدأ مع ظهور **مسرحية النائب** ١٩٦٣ للكاتب الألمانى هوخهوت ، والتى أخرجها أروين بسكاتور على خشبة مسرحه الخاص ببرلين الغربية (مسرح الشعب الحر) . ويعد مسرح (**بيترفايس**) المولود فى نواوز فى ألمانيا ، قرب برلين فى عام ١٩١٦ « رائدا للمسرح التسجيلى المعاصر » والجذور الأولى للمسرح التسجيلى ، ترجع فى الواقع إلى كل من بيسكاتور وبريخت .

ولكن الجديد الذى يطرحه (فايس) هو « إحلاله الجدل محل الحدث » بحيث يخاطب العقل بوسائل عديدة ، لتوصيل رسالته ، مستخدما الرقص والأداء الصامت والغناء ، والكورس ، والمسرح داخل المسرح ، مستعملا حركة دائبة للأفراد والمجموعات - ويفرق الناقد الدكتور أحمد العشرى بين المسرح التسجيلى ومسرح

السجلات ، محددا أن مسرح السجلات لا يدعو إلى شيء مباشر ، ولا يحتوى ذلك العنصر الهام فى المسرح التسجيلى ، وهو التهييج السياسى ، وإنما يكتفى بتدوين الأحداث .

والمسرح التسجيلى ، كمسرح سياسي معاصر ، قد إستفاد من عملية المزج بين العناصر الدرامية والملحمية ، ويدرك الكاتب المسرحى التسجيلى ، أنه ليس حياديا ، ويعد « بيترفايس » ، نموذجا حيا للكاتب الملتزم بقضايا عصره ، ولقد أكدت أعماله أنه تقدمى ، يصف الدول الرأسمالية ، بإنها مجتمعات عفنة ، وأن المستقبل هو للثوريين والاشتراكيين ، ولقد أكد (بيترفايس) على أهمية بعض الأجزاء وازدحامه بالأحداث وإسقاطه لبعض الشخصيات فى منتصف الطريق ، وعدم اهتمامه بكل ما هو درامى وتقليدى .

وتعتمد المسرحية التسجيلية على الحوار القائم والدائم والصامت بين ما يقع على خشبة المسرح أثناء العرض التسجيلى وجمهور الصالة ، ويحدد الباحث أن (فايس) ليس بوقا دعائيا للمفهوم الاشتراكى بل هو إنما يحرص فى مسرحه التسجيلى على القيمة الفنية إلى جوار « الواقعية التاريخية » ، بحيث لا تظهر المسرحية وكأنها تسجيلا جافا للوقائع والأحداث ، فالفن عند فايس هو أحد الوسائل التى يستطيع بها الإنسان أن يصل إلى مرحلة الحرية والثورة ، وباتت وظيفة المسرح التسجيلى هى محاولة القدرة على تغيير الواقع والثورة عليه . وبعد هذا يستعرض الناقد بعض أعمال (بيترفايس) التسجيلية : التحقيق / أنجولا ، أغنية ناطور لوزيتانيا ، إضطهاد ، واغتيال جان بول مارا ، فيتنام ، وداع الأهل ونقطة الهرب .

فهـرســت

● تقديم ٧
● القسم الأول : من المسرح النثرى :
ـ قراءة سيميولوجية لمسرحية « الناس اللى تحت » ٩
ـ نسبية الحقيقة بين الواقع والخيال ٤٣
ـ قضايا الإنسان المعاصر فى مسرحيات « على سالم » القصيرة ٧٢
ـ أبو العلا السلامونى ومحاور مسرحه الثلاثية ٨٦
ـ « ايزيدورا » .. والبحث عن العدل المفقود ٩٦
● القسم الثانى : من المسرح الشعرى :
ـ « الحلاج » ضحية العذاب التراجيدى ١١٥
ـ محاكمة رجل مجهول بين النفى فى الصحراء والإعدام بالسيف ١٣٥
ـ (ضرورة الثورة) قراءة فى ثلاث مسرحيات للشاعر الفلسطينى « معين بسيسو » ١٤٨
● القسم الثالث : قضايا مسرحية :
ـ الأشكال التجريبية فى المسرح المصرى ٢٠٥
ـ د . لويس عوض ومفهوم « الجبر والاختيار » وانعكاسه على تأخر المسرح فى البيئة العربية ٢٢٥
● القسم الرابع : مراجعات :
ـ « بيتر بروك » والمساحة الفارغة ٢٣٥
ـ فن الممكن وسياسة المستحيل : مقدمة فى نظرية المسرح السياسى ٢٥٢

● للمؤلف :

ــ طه حسين والبحث عن العدل الاجتماعى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٨ م

ــ الخطاب المسرحى ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ ١٩٩٤ م

● تحت الطبع :

ــ القصة القصيرة فى الثمانينيات (دراسات) .

ــ الرواية والواقع (دراسات) .

ــ شكوى المجنى عليه ، الطبيعة القانونية والأحكام المتعلقة بها .

صدر من هذه السلسلة

١ - الحلقة المفقودة في القصة المصرية .... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية .... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر .... تأليف جون كوين
ترجمة د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة. سامي خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة .... د. علي شلش
٦ - البطل في المسرح الشعري المعاصر .... د. حسين علي محمد
٧ - في نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق .... د. صبري حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالي شكري
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة في نظرية الأدب .... تأليف تيري إيجلتون
ترجمة: أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون .... حلمي سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥ - في القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحي في مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجي
١٨ - قضايا المسرح المصري المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩ - مؤثرات عربية في الأدب الفرنسي .... د. أحمد درويش
٢٠ - الأدب والجنون .... د. شاكر عبد الحميد
٢١ - المرئي واللا مرئي .... د. رمضان بسطاويسي

٢٢ ـ المعنى المراوغ .... د. رشيد العناني
٢٣ ـ إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤ ـ كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥ ـ من الصمت إلى التمرد .... أدوار الخراط
٢٦ ـ مدخل إلى ما بعد الحداثة .... أحمد حسان
٢٧ ـ مراجعات فى القصة والرواية .... عبدالرحمن أبو عوف

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافي بمختلف اشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هي :

أولا : سلسلة « أصوات أدبية »

- مخصصة لإبداع ادباء مصر في كل مكان في الشعر ، في القصة ، في الرواية .
- تصدر مرتين شهرياً ، في أول الشهر ومنتصفه .

ثانيا : سلسلة « كتابات نقدية »

- تواكب الإبداع الادبي بالدراسة والتحليل ، ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية ، وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى .
- تصدر شهرياً ، في منتصف كل شهر .

ثالثا : كتاب « الثقافة الجديدة » :

- تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وادوارهم في إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم في خدمة الفكر والإبداع العربي .
- تصدر شهرياً .

رابعا : سلسلة « مكتبة الشاب »

- تاخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف الوان المعرفة .
- تصدر أول كل شهر .

خامسا : كتاب الأدباء

- يهتم بتقديم الواقع الثقافي والإبداعي لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الادبي في اقاليم مصر .
- يصدر شهرياً .

الخطاب المسرحى

رقم الايداع	٩٤/٥٦٦٤
رقم دولـــى	٤ ـ ١٩٩ ـ ٢٣٥ ـ ٩٧٧

تطلب إصدارات الهيئة من مكتبات روز اليوسف

مطابع روزاليوسف الجديدة